



علم اجتماع المسرح

(رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع
فى فرع من فروع الفن - المسرحية)

الجزء الثانى

تأليف: أ. د. سيكاى جيرج
ترجمة: أ. د. كمال الدين عيد
مراجعة: أ. د. عصام عبد العزيز

تصميم وتنفيذ: **آمال صفوت الألفي**
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجمت هذه النصوص من الأصل المجرى :

Székely György

A Színjáték Világa

Egy M´úvészeti Ág Társadalomtörténetének Vázlata

Gondolat . Budapest , 1986

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

ترجمت هذه النصوص من الأصل المجرى :

Székely György

A Színjáték Világa

Egy M´úvészeti Ág

Társadalomtörténetének

Vázlata

Gondolat . Budapest , 1986

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يومًا عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقًا جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضًا أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "**مسرح الصور**" هذا العام على دورة مهرجان " **آفينيون** " فنشرت جريدة "**لوموند**" الفرنسية، مقالاً كتبه " **أوليفيه بى** " مدير "**مركز أورليون القومى للمسرح**"، تحت عنوان " **آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات** " أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "**هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى**".

ثم تساءل الكاتب "**ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟**". ثم عاد فأكد أنه "**ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم**" واستطرد ليعترف بأن "**تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر**" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه "**لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

فيه يمتلك **"المكتوب"** لمساندته فى دوره المجتمعى". ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"**.

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

"**مسرح الصور**" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص "**ريتشارد فورمان**" و"**روبرت ويلسون**" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "**مكتوبًا**"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "**التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية**"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "**مسرح الصور**" هذا العام على دورة مهرجان " **آفينيون** " فنشرت جريدة "**لوموند**" الفرنسية، مقالاً كتبه " **أوليفيه بى** " مدير "**مركز أورليون القومى للمسرح**"، تحت عنوان " **آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات** " أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "**هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاما...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى**".

ثم تساءل الكاتب "**ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟**". ثم عاد فأكد أنه "**ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم**" واستطرد ليعترف بأن "**تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسمًا فى هذا العصر**" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقينا بأنه "**لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتنبرج"، وأننا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام**

فيه يمتلك **"المكتوب" لمساندته فى دوره المجتمعى"** . ومع ذلك فإن **"أوليفيه بى"** يطرح سؤالا مهمًا فى مقاله **"هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟"** .

صحيح أن أصحاب تيار **"مسرح الصور"** لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحيًا، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحذ الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن **"مسرح الصور"** قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فإن الزمن لدى

"مسرح الصور" ليس زمنا طبيعيًا، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوما؛ وفقا لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغاير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحًا فى نصوص **"ريتشارد فورمان"** و**"روبرت ويلسون"** وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها **"مكتوبًا"**، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال " **أوليفيه بى** "، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقًا من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزًا للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافرًا مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان **"التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية"**، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وانما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

من العصر الإليزابيثى إلى الثورة الفرنسية

يحتضن تاريخ المسرحية قرنين من الزمان. تغير العالم فيهما تغيرّات جذرية مهمة، كتغير ثورة المواطنين الأولى والثانية - بين البلاد الألمانية الواطئة وإنجلترا، وإصلاح الإقطاع، ومواجهة الإصلاحات، وحرب الثلاثين عاما، ثم حرب السنوات السبع، وتكوّن الامبراطورية الروسية على يد القيصر (بيتر) Peter، والقضاء على الأتراك فى البلقان. ثم، قوة المواطنين الأوروبيين وانبثاق حركة التنوير، والاستعداد للثورة الفرنسية.

تكوّنت وسط هذه التواريخ والأحداث امبراطوريات استعمارية، من أكبرها ما حدث فى أمريكا الجنوبية التى انفصلت عن الحكومات الأم. كان ذلك جزء من تاريخ أوروبا المتعاقب . لذلك لم نجد شَبَهًا للمسرحية فى الجنوب الأمريكى الذى تغذى على المسرحية الأوروبية، فضلا عن اختلاف اللغة المسرحية وفى فحصنا للنزعات والأغراض Tendency وكذا التغييرات المكانية، فإننا نقف أمام خمس وحدات كبيرة يمكن الفَصْل بين خصائصها ومميزاتها حتى يمكن التعرف- فى صَبْر وأناةٍ - على خصائص المسرحية وخطوطها التفصيلية.

من الواجب علينا التعرّض للعصر من زاويتيّن : ١ - التركيب والتأليف Synthesis، ٢ - الانتقال والتحوّل Transition . هاتان الزاويتان اللتان حقّقتا

فى القرنينْ السادس عشر والسابع عشر الميلاديينْ " عصورًا ذهبية " تبدَّت فى عالمىْ شيكسبير ولوب دو ڤيجا، سواء من ناحية تشابههما أم اختلافهما. نعم من الواجب الانتباه إلى هذه المواقف التاريخية التى أتت للعصر بملَكيات مُطْلَقة، وأشاعت نتائج سياسية وثقافية على كل بلدان أوروبا. وهنا نجد اتصالا بطبقة ثالثة هى الكنيسة الكاثوليكية تجاهد فى مواجهة الإصلاح الدنيوى، ونحن شهود على ذلك (ومن بينها اكتمال المسرحية اليسوعية والذى مثّل تاريخا لا يمكن دحضه فى طريق المسرحية وتاريخها)، وما أُطلق عليه (فن باروك - هابسبورج) Habsburg - Barokk، وكذلك انتعاش مدرسة الدراما البروتستانتية التى سارت متوازية مع فن الباروك. إن تحليل عملية التقدّم هذه Process مُهم للنتائج سواء من ناحية (الوظيفة المسرحية) أو من ناحية وصولها إلى (ناصية الاحتراف). ثم من ناحية احتفاظ الوظيفة المسرحية بشكلها الثقافى فى القصور والبلاطات وعروضها، وكذلك من ناحية " إنتاج الصفقة الحر" فى شكل المسارح الخاصة.

هذه الفروع الثلاثة: البلاط، الكنيسة، الاحتراف تواجدت معًا وفى زمن واحد تكشف عن خصائص مشتركة فى الهدف - فوق مستوى الشعب -، وفى رمز إلى القومية. لم يقف المستوى الخامس على نفس النَّسَقْ فيما يختص بعملية التقدّم فى تاريخ الثقافة. فأمام توسعّ واستثثار رأس المال كان لابد للمواطنين بأن يبحثوا عن ملاذ لهم يتكئون عليه سندا لهم، فكان اللجوء أحيانا إلى الطبقة النبيلة فى سبيل إحياء القومية والوطنية. على أرضية هذه الوضعية دخلت الدرامات القومية ، وإبداع فن التمثيل الوطنى. هذه " الخطوط " الخمسة لم تكن

متوازية Parallel مع بعضها البعض فقط، لكن خيطا متضافرا يجمعها مع بعضها البعض يبدو فى تأثير متبادل على طول الخط بينها. لابد لنا من الإشارة فى تلخيص إلى أن الثلاثة خطوط الأولى حدثت فى القرن السابع عشر الميلادى، بينما الخطاّن الأخيران (الرابع والخامس) ملأ سماء القرن الثامن عشر الميلادى.

- تركيب وتحول

(التركيب والتأليف . الانتقال والتحول)

عام ١٥٧٦ ميلادية فى لندن، وعام ١٥٨٣ ميلادية فى مدريد تبدأ دور المسارح يوميا فى عرض المسرحيات داخل مبانٍ مسرحية. أدى هذا (الشكل المسرحى) الجديد إلى كثير من التجديد فى الحياة المسرحية. رعاية حياة الفرق المسرحية والتى تضمن استمراريةً للعروض وللجماهير. بدايةً جاءت فكرة اشتراك المسرح (بأن يدفع المشترك ثمن عدة عروض مُقدما يمكن أن تُغذى الإنتاج المسرحى المتعاظم. وعلى نفس النمط تسير كل مسارح أوروبا حتى اليوم على هذا النظام الذى يضمن كرسيا ثابتا للمشترك فى كل العروض التى يدفع ثمنها - المترجم). لكن المشكلة أن أعداد الجماهير كانت قليلة آنذاك بما لا يُمكّن من عرض

المسرحية لفترات طويلة، ولم يكن عبثا أن أطلقوا على الفكرة مصطلح " المُنتج الدرامى ". لم يظن أحد من الجماهير ساعتها أن المسارح المستمرة (سنستعمل مصطلح المستمرة فى هذا الباب للدلالة على المسارح التى تعمل بصورة مستمرة غير منقطعة - المترجم) سوف تلجأ إلى عروض أدبية رفيعة. كان الهدف من الانتقاء للدرامات والعروض هو: الريبرتوار، أعمال مسرحية قابلة للتمثيل، تُوفىٌ احتياجات الجماهير ومزاجاتها، وتقود إلى طريق الإبداع الفنى والذهنى، وإلى "صورة كتابة درامية عالية ". فإذا ما أخذنا فى الاعتبار أن عددا جديدا من المبانى المسرحية قد تأسس سريعا فى ظرف سنتينْ اثنتينْ فى كل من لندن ومدريد استهدفت فِرقُها (صناعة الترفيه والتسلية) استطعنا فَهمْ موقف الدراما وكذلك حاجات الجماهير فى الترفية والراحة النفسية فى مثل هذا الوقت القصير فِعلاً. هذه العلاقات هى الأساس الأول لثراء الأدب الدرامى الذى امتد ماردا عملاقا يكتبه عمالقة مثله هم كُتاب درامات " العصر الإليزابيثى " بدءًا من چون ليلى، مارلو، بن جونسون، شيكسبير، توماس هايوود، فرانسيس بومونت، چون فلتشر.

John Lyly, Marlow, Ben Jonson, Shakespeare, Thomas Heywood, Francis Beaumont, John Fletcher

وكما فى " العصر الذهبى" الأسبانى على سبيل المثال لوب دو ڤيجا الذى كتب (١٥٠٠) ألفًا وخمسمائة مسرحية إلى جانب زملاء عصره من الدراميين Lope De Vega .

فى التوجّه إلى اعتناق التركيب والتأليف Synthesis اشتغل كل من شيكسبير ولوب دو ڤيجا على طريقة مشابهة لخلق جديد مسرحى. تعود عندهما الجذور الأولى إلى بلاوتوس، وإلى كل من أريوستو، ماتيو بانديللو، رفائيل هولِنشدّ، كما تعود أيضا إلى بلوتارخوس، ساكسو جرامّاتيكوس، جيوفرى تشوسر وبقية زملاء عصرهم من كُتاب مجهولين.

Plautus, Ariosto, Matteo Bandello, Raphael Holinshed, Plutarkhosz, Saxo Grammaticus, Geoffrey Chaucer.

يختار لوب دو ڤيجا موضوعاته من أماكن مختلفة: نجد من بين دراماته قصصًا إنجيلية (من الإنجيل)، وحكايات خرافية وأسطورية من القديسين، وكذلك نعثر على الميثولوجيا القديمة الأثرية بين أعماله، حكايات وروايات عالم الفرسان فى العصور الوسطى، الرُعاة، روايات إيطالية خلف بعضها البعض إلى جانب الأحداث الإيطالية الكبرى فى التاريخ الأوروبى. يحتضن كل هذه التشكيلية الدرامية الأخّاذة مُلخِصا أحداث الجزيرة وشِبه الجزيرة Peninsula مناصفة وبالتعادل مع مناطق الجنوب: المادة الدرامية معروفة، قديمة تاريخيا، لكن ما يكتبه هى أحداث جديدة بقلمه البارع تُفصح عن (نظرة ابتكاريه لعالم العصر) نظرة تعيش على عالم عصر النهضة تنثر إنسانيته، وتتغذّى على الصراع الاجتماعى الحقيقى. دعامتان Pillar يضُيئان روح الدراما: الدرامات الإنجليزية فى العصر الإليزابيثى، والعصر الذهبى للدرامات الأسبانية، وما نشأ بينهما من اختلافات وفروق.

تُوصل الملكة الإنجليزية الأنجيليكانية * فى وقت قصير من تاريخها لرمز الوِحدة القومية الكاملة ولعصر مُنتصر. أكبر نجاحاتها يرتبط بعام ١٥٨٨ ميلادية بانتصارها على فيليب الثانى ملك أسبانيا، الأمر الذى قَوَّى من عزيمة المواطنين الإنجليز تاريخيا، بعد هزيمة الأسبان بفضل تبنِّى إنجلترا للقوة العالمية وتراجع أسبانيا نتيجة خساراتها. فمن جانب خسرت الكنيسة كل تأثيراتها وسلطتها ونفوذها Influence ومن جانب آخر تحولت إلى الحُكم المستبد المطلق Autocrat.

إبّان هذه العقود من السنين كان تقدّم رأس المال قد جهّز كل الظروف المناسبة والمواد اللازمة لإبداع مسارح مستمرة متعهدا بحاجاتها وتمويلاتها. ومع ذلك فقد ظل البيوريتانيون من المواطنين الزهديين التقشفيين Asceticism على حالهم من العناد. من وجهة نظر الدراما وفنونها كانت الرؤى مصيرية لا رجعة فيها استهدفت :" أنّ الشخصية تتمتع بالشخصانية Personalism (وهو مذهب يؤكد على أهمية الشخصية وكَوْنها شيئا فذّا لا يجوز انتهاك حرمتها - المترجم) كما يضمن لها الوجود الشخصى، والهوية الشخصية، والنقد الشخصى، وكامل خصائص الفرد الذاتية المُميزَة. وهو ما معناه التحرر من إطار القوانين والأعراف القديمة السابقة بعد تحوّل الشخصية إلى كيان مستقل ذاتى Individual. فشخصية الفرد الآن تتلون بألوان ومباهج الحرية، ومصالحه ومشكلاته يُنظر

* ANGLICAN أحد أتباع الكنيسة الإنجليزية.

إليها بعين الاعتبار. ثانيا، فإن هذه الشخصية لم تتقطع أو تنفصل تماما عن الأساس الطبقى العام الذى سقط بعيدا عنها، فالواقع لا يزال يرى العلاقات التاريخية وآثارها على الانسان [1]. إذن ، كان الاقتصاد والتفاهم المعرفى على ميعاد مع نظرة المجتمع وفى الميعاد المُحدد، وفى تعادلية وتوازن للحفاظ على القديم- لفترة زمنية مؤقتة ومُحددة - كما الترحيب بالجديد، الأمر الذى أعطى فرصة واسعة لفنون المسرح. ساعد على انتهاز هذه الفرصة أن تكديس رأس المال عند الآف من أصحاب الأراضى الأثرياء والمنهوب من الفلاحين قد تحوّل فى حركة الإصلاح إلى المتعلمين وأنصاف المتعلمين وتوجيهه لخدمتهم وتطويرهم. لم يمُر طويل وقت حتى تكوّنت مصالح ترعى شئون المسرح واتحادات وتنظيمات تُعنى بالثقافة المسرحية. إبآن حُكم الملكة إليزابيث Elizabeth شهد الإنجليز ميلاد (١٥٠) (!) فرقة مسرحية أنشئت بمساعدة كبار رجال الدولة وأثريائها. فإذا ما شرُف القرن على الانتهاء كانت هناك (١٧) سبعة عشر فرقة مسرحية فى مدن إنجليزية، و (٧٩) فرقة مسرحية فى طول البلاد وعرضها بخلاف فرق العاصمة لندن تعمل فى استمرارية رائعة. فى العاصمة لندن أنشأ "أصحاب رؤوس الأموال القُدامى ": مسارح عملية انتفاعية Functional "بنظام الأسهمٌ " (مثال مسرح بيربدج) Burbage A The Theatre يعمل بنظام الأجر مقابل العمل Paid Work (اقترح هذا النظام - فيليب هنّسلو) Philip Henslowe ، وما يهمّنا هنا هو فلسفة هذا النظام. يشترك من الفرقة ما بين ٦-٩ ممثلين فى تمثيل المسرحية، كانوا هم المسئولون والمراقبون. هُم المنوط بهم

شراء النص المسرحى، ودفع أموال الترخيص بالعرض، وشراء الأزياء المسرحية وإعدادها، واستئجار دار للتمثيل عليها - وأخيرا قسّموا الإيراد العام فيما بينهم. كانوا يُعينون الموظفين لشباك التذاكر، والمحاسبين، والموسيقيين بالتعاقد. وكان طلابهم ومعاونوهم من الشبان هُم الذين يقومون بأدوار النساء فى المسرحيات. إذا ما خرج واحد من "المشتركين" الممثلين منسحبا أو لطارئ ألَمَّ به، فكانوا- كجماعة - يُقررون من يكون البديل القادم إليهم فى هذه الشركة المسرحية للإنتاج. شيكسبير نفسه كان واحدا من بين هذه الجماعة. تذكُر مذكرة ذكريات المسرح الإنجليزى أن فيليب هِنسّلو صاحب ثلاثة مسارح لندنية - إلى جانب الاشتراك فى إنتاج العروض- كان المسئول عن توظيف الفنانين والعاملين. حدث مثلا فى عام ١٦١٥ ميلادية التحام ضخم بينه وبين ممثليه والعاملين، واستفزازات واعتراضات على ("ضريبة العمل")، " القائم بالعمل" فى شكل صراع)، لذلك أطلق أحد الباحثين على هنسلو مصطلح " الرأسمالى الخارجى"[٢].

احتاج هذا المعمل المسرحى إلى درامات، وكان جاهدا فى تشجيع الكُتاب على كتابة المسرحيات مقابل المال الوفير. لم يكن شيكسبير وحده الذى عاش فترة التقاليد التى كانت قريبة منه، لكن الفرصة قد وافته ومنحته الطبيعة قلمًا يستعين به ويقتبس من تاريخ المسرحية الماضوى نماذج المسرحية، البرولوجات، الإبيولوجات ليُضمنّها دراماته، ثم يبنى فيها الإنترلودات، ويستعمل Dumbshow "المشاهد الصامته " (جزء من المسرحية يؤدىَّ بالإيماءات والإشارات بدون

الكلمة - المترجم)، ثم شخصية المُهرج التقليدية Clown، وليُقدم " مشاهد التنكر" Desguise، ويُقدّر فى ثناء عناصر مسرحيات الفارْس Farce، وليُعيد - فى عبقرية مُفردة متميزة - ابتكاراته من داخل نماذج مسرحية سابقة (وبخاصة من أعمال سنكا وبلاوتوس)، وليُحملّها وجهة نظرة الصريحة والتى تُقدس وتحترم الدرامات الأخلاقية Morality - Plays ، وليعرض فوق هذا وذاك طرقا ابتكاريه غير مسبوقة فى تعبير وتحليل الشخصيات المسرحية وبأحاسيس عميقة ومنطقية وبتأكيدات فائقة أدت إلى ارتفاع منسوب تركيب درامات المعجزات Miracle - Plays. خَلُص شيكسبير إلى التركيب فالتأليف الآتى: الدراماتورجيا المُتغايرة المنتفعة Open Contrast Dramaturgy * وهى الدراماتورجيا التى اختلف فى معانيها - وبشدة - العلماء الإنسانيون ولم يتفقوا على الحلول بشأنها. لن نبحث فى تاريخ درامات العصر، لكننا سنتعرض لدرامات موروثة خرجت من الأنواع الأولى للمسرحية وعن أشكال هذه النوعيات forms فى العصر الإليزابيثى: " Historias " - Chronic History التاريخ المتطاول المتكرر باستمرار، أو "درامات الملوك ".. درامات الثأر والانتقام Revenge Drama (أو الدرامات المبنية على المُحرّك الانتقامى). ثم الكوميديات Comedies (بكل نماذجها وشخصياتها الضاحكة المرحة)، والباستورال Pastoral (المختلطة بين "الرومانتيكية " والتراجيكوميديا).. الخ.

---

* أى الدراماتورجيا التى يكشف التصميم والإنشاء فيها CONSTRUCTION عن التقارير ، وعن وجوه اختلاف صارخة عند المقابلة مع شىء آخر ، وكذلك ابراز الاختلافات فى الأحداث THE ACTIONS CONTRAST WITH THE PROMISES

فى (الفُوليو الأول First Folio ورقة المخطوطة الأولى للطبعات الشيكسبيرية (عام ١٦٢٣ ميلادية) نجد ثلاثة تصنيفات Category "الدرامات الكوميدية "، "التاريخية "، " التراجيديات ". يرفع النقاد ثلاثة من الكُتاب إلى مستوى القمة: شيكسبير، كريستوفر مارلو، بن جونسون. يُعتبر مارلو أحد أعمدة التجديد. لنتذكّر دراماته التاريخية - تاميرلان الكبير Tamerlan، إدوارد الثانى، دكتور فاوستوس (بين أعوام ١٥٩٠ ، ١٦٠٤) ميلادية. هذه النظرة العالمية الجريئة حول الإنكار Atheism، ومع ذلك فقد وصل مارلو إلى تجديداته فى عالم التأثير فى الشعر المُرسَلُ أو غير المُقفى Blankverse (فى سطرى الشعر ١١،١٠) فى تراجيدياته.

أما عصر وليم شيكسبير فقد شهد تقسيمات للنوع فى المسرحية جاءت على عدة مراحل. شغلت المرحلة الأولى الفترة ما بين أعوام (١٥٩١ ، ١٦٠١ ميلادية). تركيز شديد على المسرحيات التاريخية. من بينها مسرحيات تاريخية متفائلة Optimistic تعكس حالة التاريخ الاجتماعى الإنجليزى وتتغذى على أفكار المعرفة القومية الوطنية التى تظهر فى حالة الانتصار، وهو ما يتجسد - فى أفكار دراما هنرى الخامس. التراجيديا الوحيدة فى المرحلة الأولى هى مسرحية روميو وچولييت. ومع هذه التاريخيات والتراجيديا اليتيمة نعثر - فى نفس المرحلة - على درامات كوميدية تتصدر المرحلة. نرى المرحلة الثانية بين سنوات (١٦٠١ ، ١٦٠٨) ميلادية، وفيها التراجيديات الكُبرى - هملت، عطيل، الملك لير، مكبث - إلى جانب " كوميديات مريرة ". تكشف المتضادات هنا عن صراعات

رسمية مُترسّمة جامدة مُنشّاة Starchy Conflicts، وعن أبواب موصدة أمام الحلول. وهى نفس حالة التعبير التى أرادها شيكسبير لِطَرْح التقلقُل والتزعزع Shaky، والمُعاداة الاجتماعية الزائدة، وسرعة معالجة الذوق العام للجماهير، وكل الأفكار النهضوية الإنسانية قبل أن تخيب وتنتهى.

تقع المرحلة الثالثة بين أعوام (١٦٠٨ ، ١٦١٢) ميلادية. ومرة أخرى يعود شيكسبير إلى الإبهار بنوع جديد من المسرحية: " الرومانسيات " Romanc وفيها يتجه إلى المفاجآت غير المحسوبة وغير المُتوقعة، بالحلول، والصفح والمغفرة والعَفْو Forgiveness (عَفَى الله عما سلف، والعفو عند المقدرة - المترجم)، وفيها " النهايات السعيدة " Happy End فى (سيمبالين، قصة الشتاء، العاصفة). لم تكن دراماته - وبطبيعتها - " انعكاس " ميكانيكى أو صناعة أو حِرفة يدوية بقلمه أو حتى تعليم للواقع الفِعلى آنذاك Didactic Actuality، لكنها كانت انعكاسات لحس التقدم الاجتماعى، وإجابات طبيعية لأفكار الشعراء ومُفكرى العصر. فى أواخر أيام شيكسبير غاص أكثر وأكثر فى كيان الشخصية داخلها وخارجها " وأحوالها وظروفها " بما تحقق فى دراميته العاصفة، هنرى الثامن، وحيث الفُرجة تُقدم " الأقنعة " والوجوه المُقنّعة، وعالم الحوريات والجنّيات من عالم الخيال والطيفْ والمرئيات Vision.

نصل إلى الشخصية الكبيرة هى الأخرى بن چونسون. كان فَخورا على الدوام بأنه يُقرب المعرفة الواسعة المكتسبة غالبا من الكُتب إلى موضوعات دراماته،

وكـذلك غـرائب الشـخـصـيـات وشـذُوذها Oddity (فـولبـون Volpone، المرأة الصَّمُوت Epicoene or the silent Woman). لكنه يكتب بعد ذلك صورة كبيرة عن الحياة الواقعية بدرامته السوق اليومى فى برتلان Bartholomew's Fair . كما كتب للبلاط الملكى خصيصا ليبرتوُ القناع Masque ملأه بأفكار الإبداع فى العالم الجديد. ثم، تتخفض حماساته ناحية العالم نفسه ليبقى بعيدا عن العالمية والكونية Univeralism والتركيب والتأليف فى العصر الإليزابيثى. لنتتبعّ التغيير وموقفه عند الجماهير. هناك تأكيدات موثوق بها أنّ فى عام ١٦٠٥ ميلادية وفى لندن، وأسبوعيا (٤) شهدت مسارح العاصمة لندن (٢١٠٠٠) متفرج تواجدوا فى صالات الجماهير، آنذاك يُقدر هذا العدد من المتفرجين بـ (١٣٪) ثلاثة عشر فى المائة من تعداد سكان لندن [٣]. هذه الجماهير المسرحية تنوعت على مختلف الطبـقـات. توسـعت أعداد المشـاهدين بعـد ذلك مما أدى إلى توسـيع الصـالات المسـرحية، كما حـدث على سبـيل المثال فى مـبنى مـسـرح Blackfriars. كانت أسعار التذاكر غالية، لم يكن يُسمح بجماهير واقفة لمشاهدة العروض. لذلك فالجماهير السابقة فى العقود التى سبقت لتشاهد العروض واقفة (من الشعب والطبقة الدنيا) " Groundlings" لم يكن لها نصيب فى المشاهدة المسرحية. سـرعان مـا بنى المسـرح الخـاص الثانى "Private" Whitefriars الذى عَمِل بين أعوام ١٦٠٦ ، ١٦٢١ ميلادية بالطريقة نفسها والأسلوب. مع أنّ عددا كبيرا من "الممثلين الأطفال" كان يشترك غالبا فى عروضه. بعد ذلك خصّص المسرح

ريبرتواره - برنامجه لفرق مسرحية أخرى عملت فى ظلَ وكَنَفِ العائلة الملكية وتشجيعها [٤].

*

يذكر چوزيف جريجور تعبير " بديل العالم المفقود " فى كتابه عن المسرح العالمى [٥] وفيه يشرح كيف لاحقوا المسرح طاردين آماله العريضة وأحلامه المستقبلية لأن الملكية لم تأت بالدفْعة إلى الشعب قدر ما حققّت له من خيبة وتدمير. كان يبدو أن الرّهن والارتهان Pawn هو الصورة الواحدة ولا غير إلا التفاخر بالماضى، وإعادة انتزاع الاكتساب مرة أخرى Reconquest . جاءت مصادر الصراعات الدرامية من التاريخ، والماضى القومى، بل وفى حالات معينة من الماضى القريب، ومن الحاضر المعاصر أيضا، لوب دو ڤيجا فى درامته (فوينتى أڤيخونا) Fuente Ovejuna يكشف السادة ناهبى الأراضى فى اتجاه مباشر، ويهاجم أثرياء الفلاحين ، مما يضطر الملك إلى تأييد الحقوق. هكذا تصعد خدمة العدالة إلى مستوىً أرقى لا تخشى لومة لائم وبكل صوتِ حقٍ جهور مُعْلَنَ. وهنا تتأكد حقيقة مواقف الجماهير المسرحية، وكذلك رجال السلطة والنفوذ Influential وكذا الجنود القدُوة Fuglemans ومعهم ممثلو الطبقة الصناعية فى المدُن. مثل هذا المسرح لم ينعم بدرامات نهضوية إنسانية كثيرة، ولا نوع درامى " نظيف نقى" مع اشتياقه لنظرية الموضة الجديدة. رغم أن لوب دو ڤيجا فى أُطروحته الشعرية Arte Nuevo De Hacer comedias (فن كتابة

الكوميديا الجديدة - ١٦٠٩ ميلادية) يحاول تحقيق دراماتورجية جديدة للعصر تتوخى الشعب فى المقام الأول، وأن تتضمن العروض المسرحية عادات العصر، وطرق التفكير، وليس النماذج القديمة الأثرية العتيقة Antique . ولمّا كان يرى بخبرته الدرامية أنّ الموضوعات الشريفة وقضايا الشرف من الأمور المهمة التى تتطلع إليها الجماهير، فانه ينحاز إلى هذه الموضوعات ذات التأثير الهام على وجه الخصوص. يضع لوبا دو فيجا التاريخ والأحداث معا فى وَحدة واحدة. وحدة الزمان عنده بلا أهمية ، كذلك " ومن باب التغيير " فالحياة متغيرة هى الأخرى، فإنه يخلط بين عناصر كل من التراجيديا والكوميديا، بشرط أن تكون النهاية إيجابية ومضمونة. يُصمم دراماته على ثلاثة فصول مسرحية يكون الإعلام بالحدث فيها هو أهم رسالة الدراما إلى المتفرجين Audience، عن طريق خطة المشاهد المسرحية والشكل الشعرى الذى يصُب فيه الحوار المسرحى، يرجع لوب دو فيجا دائما إلى ذوق " الشعب "، مع أنه يتضح من أفكاره الرئيسة كما لو أن اهتماماته تعود إلى " الجماهير " الموجودة ساعتها فى صالة الجمهور - المشاهدين النظارة. لعل سبب ذلك هو أنّ الصنف الأول والأهم فى الدراما فى ذلك الوقت والمُنتشر بين الجماهير كانت الكوميديا. وهو ما تحقق فى كوميديات " السيف والعباءة " Comedia De Capa Y Espada . وُلِدَتْ أصناف أخرى من كوميديات العصر آنذاك عُرفت بأسماء (" الآلات - الماكينات") Comedias De Tramoyas، وصنف آخر باسم Da Apariencias ("كوميديا المناظر ") ذات اسم آخر هو (" الفّاج المُفعم بالضجيج ") Comdia De Ruido،

وأصناف تضع فى اعتبارها الفُرجة، وتَغيرّ شكل خشبة المسرح على غرار Comedias De Ingenio المبينة على " روح " الخداع والتآمر والمكائد Intrigue.
حول هذا الإطار دار معاصرو لوب دو فيجا: من بين الكبار منهم إعادة كتابة موضوع دون يُوان don Juan بقلم (تيرسو دو مولينا) Tirso De Molina لمسرحية (غشّاشُ اشبيلية). كذلك الدرامى (رويز دو الأركون) Ruiz De Alarcon المحارب ضد التقاليدية والتقيدّ بالاصطلاحية Conventionality فى المسرح، كما فى درامته التراجيدية عن الحباّك (حابك الخُطط المُخزية الملتوية - المترجم) من سيجوفيا Segovia، ومؤخرا عند شخصية " الكذاب " وعادة "الكذب" عند جولدونى Goldoni فى مسرحيته الكوميدية La Verdad sospechosa (الحقيقة المشكوك فيها) التى جاءت كطوفان غامر Deluge (٦).

فى نهاية دوران القرن ودخول قرن جديد يسقط نظام " التركيب والتأليف، والانتقال والتحول ". كما أن هذه " الصورة الثنائية " تتحول إلى طريق آخر. فى إنجلترا يحتد النزاع والصراعات بين البيوريتانيين وبين سلطة المدنيين المواطنين التى كانت تشق طريقها إلى الاتساع، إلى جانب صراع آخر بين أفكار الإقطاع وبين ثقافة " الجزيرة " التى تحمى الأرستقراطية وتحافظ عليها. وهنا يظهر فى أسبانيا أكبر شعراء خشبة المسرح (كالدرون دو لا باركا Calderon De La Barca مُعارضا وبكل معنى كلمة المعارضة الإصلاح، ذائبًا مُنصهرا فى "مسرح العالَمْ " .. Theatrum Mundi المسرح الباروكى سابحا فى تياره حتى وصل التيار إلى امبراطورية - هابسبرج) Habsburg.

• تحول فى انجلترا

عندما كتب شيكسبير درامته ترويلوس وكرسّيدا TROILUS AND CRESSIDA كانت الملكة إليزابيث قد غادرت الحياة. فى المسرحية يشرح شكسبير شكل الدولة فيذكر :

إذا كُنتِ التيه ، وهذا هو المركز والمحْور CENTRE فالمجد الأول للدرجة والدولة . فى الموقف ، وفى القوة ، وفى الشكل، وفى الفصول الأربعة. رموز مُميزة لشعار النبّالة تتوالى خلف بعضها. تألّقٌ وإشراق نبيل، ونجمة متلألئة...(٧)

(ترجمة سابو ليرنتس) Szabó Lo´´rinc إلى جانب وفاة الملكة اليزابيث هاجم طاعونٌ البلاد. أُغلقت المسارح. إلا أن چاكاب الأول I. Jakab (ستيوارت Stuart)، چاكاب الاسكُتلندى السادس. ينظم " الحياة المسرحية " فى أول مراسيمه للحكم ويستقبل مشاهد مسرحية فى شوارع لندن من درامات بن جونسون وتوماس داكّار Thomas Dekker. بل ويحدد أهم الفرق الإنجليزية والحامين لها: (فرقة شيكسبير) تحت رعاية الملك شخصيا والتى يطلق عليها

فرقة لورد تشامبرلين Lord Chamberlain، وفرقة تتبع النبلاء والتى كانت فى السابق تعمل تحت اسم فرقة اللورد أدميرال Admiral، وأما فرقة لورد وورسستر Lord Worcester السابقة فتحت رعاية الملكة شخصيا (وتعمل فى المبنى المسرحى Red Bull) مسرح الثور الأحمر. أما المسارح " الخاصة " فى السابق فإن أسعار التذاكر فيها - ارتفعت أسعار تذكرة الدخول فى المسرح " العام - الشعبى " إلى ستة أضعاف - كما يرتفع عدد العروض المُسيطرة والتى أُطلق عليها Command Performances : كانت العادة أن تُطلب الفرق المسرحية للتمثيل فى القصر الملكى. تخف حركة السير - الذهاب والإياب على الجانب الجنوبى لنهر التايمز Temzeحيث الأبنية المسرحية وحيث كانت هناك مراكب صغيرة تنقل مشاهدى المسرح من الشاطئ الآخر المقابل للمسارح. تقدم أصحاب مراكب النقل هذه بشكوى إلى السلطات لضعف أعمالهم (فى نقل مشاهدى المسارح إلى الضفة الجنوبية للتايمز - المترجم) [٨] لقد تغيّر الذوق العام. فى البدايات استقبلت جماهير المسرح مسرحيات الرعاة فى غرابة كما فى دراما الباستورال للكاتب چون فلتشر John Fletcher (ا لمُعنونة (الراعية المخلصة) Faitheul Sheperdess والسبب حسبما يسجل كاتب الدراما فى مذكراته، أن قصة هذه الراعية المخلصة كانت تنقصها العناصر " الشعبية " المعتادة المعروفة لدى جماهير المسرح، وكذلك افتقاد هذه الجماهير لرقصة " موريس " Morris فى العصر المسرحى. ثم يكتب فلتشر بعد ذلك عام ١٦١٣ ميلادية بالاشتراك مع الدرامى بومونت Beaumont مسرحية The Knight of The Burning Pestle

فى إطار ساتيرى. لكن يظهر من عرضها مرة أخرى أن ذوق الجماهير لا تعنيه الأحداث الملكية أو قصص النبالة استنادا إلى " بساطة " الذوق عنده ، وفى عدم اهتمام بمسرح " السادة ".

لكن الجيل الثانى من كُتاب الدراما كان أكثر وعيا بقصة أذواق الجماهير، كما كان أكثر ذكاء " ودهاء " ورغبة جادة فى الالتصاق بروح الجماهير تحقيقا لأمزجتها: غيّرت التراجيديات من قصص ودرامات البُخار الدموى كما عند جون مارستون، كيريل تورينر John Marston, Cyrill Tourneur، وعند درامات كل من ميدلتون، وبستر Middleton, Webster رغم القوة الدرامية عند الأخيريْن.

دخلت (" الدرامات الأُسرية ") Domestic Dramal فى البداية على استيحاء، ولم يكن لكُتابها شأن كثير يُذكر. فها هى دراما توماس داكار قصة بسيطة بعنوان Shoemaker's Holidayومعها فكاهية بسيطة أخرى لتوماس هايوود بعنوان Four Prentices (أربعة مهنيين – أصحاب حِرَفْ). عمدت هذه الفكاهيات إلى مغازلة المواطنين قبل أن تقدم صورة حقيقية للمواطنين أنفسهم، وهو ما أبعد مرة ثانية الجماهير المسرحية عن المسرح. حتى صدر First Folio الصفحة الأولى عام ١٦٢٣ ميلادية وفيها يمنع مجلس مدينتى Norwich، Southampton (نورويش، ساوثمبتون) فن التمثيل المسرحى من المدينتيْن. تتهاوى أيضا فى لندن أعداد الجماهير المسرحية، إذ يبدو أن المواطنين كانوا فى شُغل شاغل عن المسرح وعروضه: فالقوة الإنتاجية زادت إلى حد كبير فى عصر

الملكة إليزابيث بما جعل المجتمع غير عابئ بأشياء كثيرة ومن بينها المسرح، وظهر الموقف الذى كشف أصحاب الامتيازات والأثرياء والموسرين Privileged وهم يُعطلون دفعة الإنتاج فى التجارة والصناعة. كما أن الملك وبلاطه يعيشون فى الجزيرة البريطانية وسط أحلام الجزيرة المنفصلة عن الواقع العالمى، والملك يريد أن يُقوى من مُلكه ويؤكد من سلطته، ولذلك فهو ضد أية تغييرات أو اضطرابات. ومن جهة أخرى فإن المواطنين يرغبون فى المحافظة على ثرواتهم بل وتنميتها. وساعتها فقد كان الحال الاجتماعى يُنبئ عن حياة رغدة (لوكس Lux) للملك وللوردات - وكذلك كانت المسرحيات الملكية أيضا.

وسط هذه الصورة المسرحية والدرامات الفخمة، ينمو شكل مسرحى، نموذج درامى شعرى عرف باسم Court Masque أو مسرحية القناع الملكية. فى عصر الملكة إليزابيث كانت ميزانية درامات الترفية لا تزيد تكاليفها عن ٢٢٠,٠٠٠ جنيها إنجليزيا. فى عهد رعاية فرقة چاكاب (بعد عصر الملكة إليزابيث - المترجم) كانت الميزانية قد ارتفعت إلى ٥٠٠,٠٠٠ جنيها. فإذا ما فكر المواطن البيوريتانى المتزمت ضد المسرح فى تكاليف عروض يوم الأحد - يوم العطلة، فإنه سوف يرتعد مذهولا من الزمن الذى كان فيه الملك تشارلس الأول فى بداية سنوات حكمه مُلبيا لرغبة زوجته الفرنسية، والتى أمرت بعرض عروض مسرحيات القناع الملكى كل يوم أحد فى القاعة البيضاء بالقصر - Whitehall وبعدها أمرت ببناء سُمى (حجرة الأقنعة الواسعة) Great Masking Room[٩]. كوّنت عروض الأقنعة الملكية هذه فنًا تياتراليا فى البلاد. خدم الحوار المجازى

فى هذه المسرحيات الغيرة فى بعض أجزائه، وفى الأجزاء الأخرى امتدح المشتركين من الساسة فى العروض. كتب حوار هذه المسرحيات دراميون كبار مثل بن چونسون ، صمويل دانيل ، چيمس شيرلى مؤخرا ,Ben Jonson Samuel Daniel, James Shirley بعدها وُلد ما يعرف باسم كُتاب الليبرتو. أما الموسيقى فإن بداية اشتراكها فى العروض يعود الفضل فيها إلى (توماس كامبيون) Thomas Campion . استحوذ على العروض الرقص، وتقنيات الفُرجة، والمناظر، والأزياء. هذه الموضوعات التى احتضنت موضوعات ميثولوجية أعطت فرصة ذهبية للمسرح لعرض وجهة نظر (الآلهة الأثنا عشر)، والمَاسك - القناع الأسود الذى كانت ترتديه الملكة (أثناء اشتراكها فى العرض). هذا النوع المسرحى أفرز علامة فى تاريخ المسرح لأنه بدءًا من عام ١٦٠٥ ميلادية احتضن المعمارى (إينيجو جونز) Inigo Jones (١٥٧٣- ١٦٥٢) ميلادية. وصل المعمارى إلى بلاط النبيل هنرى بعد إنهاء دراساته المعمارية والهندسية فى إيطاليا والدانمرك، ثم مسئولا عن عروض الأقنعة. أفاد المسرح الإنجليزى بمقترحاته فى تقنية خشبة المسرح المسقوفة: بواسطة استعمال علم المنظور، الاستفادة القصوى من مقدمة خشبة المسرح - البروسينيوم Proszcénium، تحريك وتدوير الكواليس على جانبى المسرح، تجهيز الخلفية على خشبة المسرح - Back Ground. يعترف بن چونسون بهذه الإبداعات الهندسية التقنية وبذوقها الجماهيرى الجميل وبأنها تجديدات " إيجابية " لخشبة المسرح الإنجليزى [١٠].

لكن القلق الاجتماعى يزداد مُتضخما. يتخذ البرلمان الإنجليزى مواقف معادية للقصر، وفى عام ١٦٤٢ ميلادية تتفجر ثورة المواطنين. وكان من الطبيعى آنذاك أن يغلقوا ويُعطلوا المراكز الثقافية التابعة للقصر، وكذلك المسارح. عام ١٦٤٧ ميلادية تمتد مرة ثانية فترة الإغلاق والتعطيل بعد أن بقى الحال على ما هو دون أية إجراءات أمام المواطنين. ما بين عامى ١٦٤٨، ١٦٤٩ ميلادية يعمل الجنود على تدمير المسارح وتخريبها لتسقط ملكية تشارلس الأول، وتهرب الملكة إلى فرنسا مع بعضٍ من وصيفاتها ورجال القصر، ومعها الدرامى توماس كيلليجرو Thomas Killigrew (١٦١٢ - ١٦٨٣م) المشترك الدائم فى عروض القناع الملكية والكاتب المبتدئ. وبعد رحيل هذه الجماعة الملكية إلى فرنسا كمهاجرين، نتقابل مع مرحلة جديدة لمسرح البلاد فى إنجلترا.

بدايات فن " الأوبرا "

قبل أن نبدأ فى رسم خطوط التقدم الفرنسى، فنحن نحتاج إلى العودة - إلى إيطاليا، حيث كانت فرق مسرحية إيطالية قد بدأت من جديد تجريبا فى نوع الكوميديا دى لارتى، وحيث هدية أخرى من الهدايا الإيطالية هى " الأوبرا الإيطالية ". وباستثناء فينيسيا فإن الهدية الأوبرالية الجديدة - كنوع مسرحى

جديد - كانت خلفيته تشير إلى وضع اجتماعى ينبت من القصور مُعززًا بالأرستقراطية. كان (كلوديو مونتفردى) Caludio Montverdi فى الثالثة والعشرين من عمره عندما خدم فى بلاط جونزاجا Gonzaga فى مانتوا. يعرض La Favola D'orfeo (حكاية أورفيو) عام ١٦٠٧ ميلادية فى إحدى كرنفالات القصر. ثم يتعاقد على تقديم أوبرا ألسست وأدميتو Alcest És Admeto فى فينيسيا عام ١٦١٧ ميلادية، ويُرسل نسخة منها إلى أنصاره القُدامى ثم بنسخة إلى مسرح فَرْنيس Farnese . فى نفس الوقت كان يجرى تكوين شكل الحكومة الجمهورية فى فينيسيا والتى تتسلمها عائلات نبيلة من الأنصار لمونتفردى تجاهد فى تأييد هذا الفن الجديد (فن الأوبرا) داعمة الفن بأموالها، ومتنبأة بصفقات مالية كبيرة من وراء انتشار الأوبرا ومسرح الأغنيات. إن أول مسرح للأوبرا بدأ إشعاعاته الأوبرالية عام ١٦٣٧ ميلادية فى سان كاسّينو Cassinoلم يستهدف جماهير الإليت أو الطبقة الراقية. أما بقية مسارح الأوبرا فقد أقامها التجار بأموالهم: مثال عائلة جريمانى، فندرامين Grimani, Vendramin [11].

بدأت منذ أربعينيات القرن السابع عشر الميلادى المسرحيات الغنائية الإيطالية تُداعب دول أوروبا، حتى ولو كانت منقولة عن الشكل الإيطالى الذى لم تكُن أوبراته طبيعية بالنسبة لدول أوروبية أخرى. وكان من الطبيعى بعد هذا الانتشار الواسع لفن الأوبرا الجديد أن ينمو عامل الفُرجة عند دول أوروبا وكذلك فى البلد المنشأ إيطاليا. ففى قارات أخرى غير القارة الأوروبية تُبنى دور كثيرة للمسرح داخل القصور والبلاطات الملكية، مما يعطى الفرصة الكبيرة مرة

أخرى (بعد المعمار - المترجم) لكبار تقنيى المسرح الإيطالى للانتشار فى مسارح أوروبا، إلى جانب نجوم الغناء الأوبرالى: يتعاقد الإيطالى (جياكومو توريللى) Giacomo Torelli من فينيسيا مع باريس. ويتبعه خَلفُه (جاسبار فيجارانى) Gaspare Vigarani. ثم الدارس فى روما (چوزيف فرتتباخ) Joseph Furtten Bach، ثم تصل فى النصف الثانى من القرن اسرة Burnacini [١٢]. من الطبيعى أن نتصوّر كل مكان على حدة بظروفه، لكن الجميع كانوا سرعان ما يتأقلمون مع مكان وظروف إقاماتهم.

- **مسرحية البلاط الفرنسى**

فى بدايات القرن السابع عشر الميلادى كانت هناك أربعة أعمدة للمسرحية فى فرنسا (4. Pillar) فى العاصمة باريس مسرح هوتيل دو بورجونيا Hotel De Bourgogne حيث شاهدت الجماهير الفرنسية الفرق الزائرة لفرنسا من الخارج، بعدها توسّع ريبوتوار المسرح حتى عمل فى استمرارية بعد ذلك.

ثم مسرح Palais Bourbon وهو مسرح البلاط الملكى، والذى كان يُقدم عروضا فُرجوية من الباليه فى أغلب الأحيان Ballet De Cour.

إلى جانب فرقة مسرحية جوالة تقدم عروضها فى أنحاء الريف الفرنسى.

وفى ثلاثينيات القرن ألّف الكاردينال ريشيليو Richelieu – عند تسلمه السلطة الكنسية – فرقة للكوميديا دى لارتى أكملت الترفية والفُرجة الكوميدية للفرنسيين.

هذا الإطار الدينى – السياسى المسرحى الكبير ولّد تماسُكا واندماجا Consolidation بين هذه المؤسسات داخل الإطار الدينى – السياسى. فعندما قويت الملكية المركزية اتحدت مع مركزية الجماهير والمواطنين مُتبادلة القوة معها لخدمة العاصمة والمدن الفرنسية الكبرى ودافعة لها لإنتاج ثقافة مسرحية لا تغيب عن اليوم الواحد – يومية، وحتى يصبح بالإمكان توكيد هذه الثقافة والارتفاع بها دوّمًا إلى درجات عُليا.

كان تجهيز الباليه الملكى Ballet De Cour من أغلى العروض المسرحية، وهو النوع الذى بدأ فى ثمانينيات القرن الأسبق معتمدا على الترفيه بالدرجة الأولى، وأصبح لَزْمة من لوازم الترفيه فى البلاط الفرنسى. فى البداية لم يكن النوع أكثر من عدة مشاهد غنائية – راقصة تُظهر موضوعات المغامرات الجادة فى البحث عن شئ Argonaut من السفن البحرية وحتى شاحنات نقل البترول From argonaut to Tanker (المقصود هنا البحث عن الموضوعات الجديدة غير المطروقة قبلا، وتشبيه المؤلف بالسفن البحرية ونقل البترول يعود ويشير إلى جدية المغامرة فى الفن والبحث، والتى يُشبهها بالذين هاجروا إلى كاليفورنيا عام ١٨٤٨ ميلادية عند اكتشاف الذهب فيها – المترجم) ساعتها انبثقت أنواع

جديدة للمسرح، باليه " السود " - النجرو Negro، وباليهات " الفلاحون والضفادع "، مع أن هذه الأنواع تُذكرنا " باللا أقنعة " Anti - Masque و"الجروتسك " Grotesque المناهض للمسرحية.

بعد تقدم وجيز - زمنيا - يخرج على المسرح (باليه الدخول) Ballet À Entrée، و " رقصُ المسيرة "March : ينتهى المشهد المسرحى عادةً بموسيقى ملفوظة مُغناّة Vocalize تُبحر بنا فى الميلودراما إلى درجة معينة. وإلى جانب الموسيقيين والغناء الجمعى - الكورسى ظهر أعضاء البلاط الملكى فى أدوار فردية (سولو). هكذا ظهر الملك لويس الثالث عشر Loius XIII فى باليه مارليسو Ballet De La Merlaison (١٣) .

فى مسرح هوتيل دو بورجونيا بقى أسلوب المسرحية القديم ساريا فى الثلاثة عقود الأولى من القرن. تنتقل فرقة Valleran Le Comte إلى تصميم المسرحية الشيكسبيرية حتى ولو لم يكن التصميم كاملا وأمينا، إلا أنه استقطب جماهير تميل بذوقها إلى الدراما - الرومانية Roman - Drama، كما ظهر فى درامات (الكسندر هاردى) Alexandre Hardy (١٥٧٢ ؟ - ١٦٣) ميلادية. وافقت الموضوعات " الكلاسيكية " الدرامات المُعدة عن قصص الفرسان مثل موضوعات (ديدو، كوريولانوس، تاريخ لوكرتيا) Dido, coriolanus, Lucretia Histories. يتضح أن هذه الموضوعات تخدم فى الغالب الترفيه " الشعبى " تماما مثل موضوعات المهرجين الكوميديين والتى لاقت نجاحا شعبيا فائقا (تماما كما

شـــخـــصـــيـــات المهـــرجـــين - Gros - Guillaume , Gautier - Garguille
Turlupin[14].

فى نهاية ثلاثينيات القرن تنضُج الحياة الثقافية الفرنسية وتبلغ حدّ الكمال Ripen فى التغييرات التى خطى إليها المسرح الفرنسى. نَسى الفرنسيون بدايات عصر النهضة ذاهبين فى نظام جديد إلى النماذج الدرامية الكلاسيكية.

يكتب (چين تشابلين) Jean Chapelain عام ١٦٣٠ ميلادية خطابه المعنون (عن الفن الدرامى) يعيد التأكيد فيه على فكرة الوحدات الثلاث. بعد سنة واحدة يكتب (چان ميريه) Jean Mairet مسرحية بعنوان Silvanire يُصدّرها بالعبارات التالية: " من الأهمية بمكان ضمان وحدة الحدث (المقصود هنا هو وحدة الموضوع عند الإغريق القدامى - المترجم) فإذا كان عليها أن تتواجد بالفعل فلا بد من حدث رئيسى لها، ليكون بمثابة مركز الدائرة الذى تُحيطه الأطراف حول الدائرة من كل مكان لتحكم علاقتها به..." [15] لن نذهب بعيدا عن الحقيقة إذا ما فكّرنا مليًا " أنّ مركز الدائرة " ومن حوله العلاقات والأطراف يعكسان فِكر " الشعب والمُتجوّل حوله " مُبرزًا السياسة المجازية Metaphoric التى تقف فى الخلف، وحيث يقف الحاكم فى مركز الدائرة - وسَطَ المجتمع. وحيث يحتاج الأمر عند كل واحد لإقامة الاتصال معه وتأكيد العلاقة بينه وبينه. كانت هذه العبارات هى الأمر الواضح لعصر الملكية المُطلقة، وكانت أيضا عبارات تتناسب مع تفكير المواطنين بالمنطق السليم والعقلانية. ولم يكن مُستغربا بعد

ذلك أن يخرج الوجود الأدبى مُناهضا ومُقيمًا الحرب ضد " سفك دماء " الإنسان فى أول نجاح حقيقى فى مسرحية (السيد) عام ١٦٣٦ ميلاد عند بيير كورنى Pierre Corneille . قبل عام من خروج المسرحية كان الكاردينال ريشيليو قد أسس الأكاديمية الفرنسية Académie Français وكانت أول أعمالها هو الهجوم على فكرة تشابلين وعلى مخالفة دراما (السيد) للقواعد والأصول. كان أكبر اعتراض - بجانب اعتراضات أخرى على التقنية الدرامية - أن كورنى لم يُبدّل من القصة " غير اللائقة وغير المناسبة للظرف " Improper والتصق تماما فى درامته بالحقيقة. وهذا هو عمل الفنان الكلاسيكى: " إذا كان من الضرورى عرض موضوع تاريخى وحمايته، فلابد من عرض حقائقه صادقة عارية وبلا حساب للظروف التاريخية ..." (١٦) حوار قوى وصريح للغاية. ولم يكن عجيبا أو مُستغربا أنّ كُتاب الدراما - ومن بينهم كورنى بطبيعة الحال - أن يبدءوا بالاعتراف بكل ما هو خاطئ وأن يبذلوا السعى والجهود المُضنية متحملين مسئولية الدفاع والمواجهة لتنقية كتابات ونصوص الأكاديمية الملكية.

يبدأ عصر جديد ابتداءً من سنوات ١٦٤٠ ميلادية ليس لأنه بداية لجلوس الملك لويس الرابع عشر على عرش فرنسا، ولكن لأنه وضع إلى جانبه فى النصف الأول من فترة حُكمه الكاردينال الإيطالى (مازارين) Mazarin كمستشار خاص للملك. حاول المستشار التدخل فى أمرين هامين يختصان بحياة المسرح الفرنسى: أراد تطبيع الأوبرا الإيطالية - فبين عامى ١٦٤٥، ١٦٤٧ ميلادية يستقدم إلى باريس عروض أوبرات Sacrati, Cavalli, Rossi والتى

يستقبلها الجمهور الفرنسى بالغرابة والسلبية. كما وأنه أراد فتح سوق على مصراعيه للتقنيين الإيطاليين مثل جياكومو توريللى (١٦٠٨ - ١٦٧٨) ميلادية والذى يحضر إلى باريس بعد نجاح ساحق له فى ڤينيسيا عام ١٦٤٥ ميلادية. يمثل " السحر الكبير " للعصر وإعادة بناء معمار المسارح الفرنسية. أولا احترق مسرح تياتر دى ماريه Théâtre Du Marais، وبعده مسرح Palais Royal، ثم يُعدّل فى المعمار القديم لمسرح Hotel De Bourgogne. وأثناء أعماله يصمم الديكورات والمناظر لكل عروض هذه المسارح، وكذلك يُضيف لمسات جمالية على معمار المسرح الملكى etit Bour Bon . تسلح مسرح Théâtre Du Marais بتقنيات عالية فى الآلية، الأمر الذى أتى بنوع جديد ملائم من المسرحيات تحتاج إلى مثل هذه البراعة التقنية، هذا النوع هو Pièces À Machines الذى أثار موجة من الموضة المسرحية طغت عليها الفُرجة والمتعة البصرية .. هذه المتعة البصرية المستندة إلى تقنية متقدمة عالية وجدت ضالتها فى التعامل مع الموسيقى - وهو التيار المصيرى الذى ساد وطغى على العصر بأكمله " التكامل فى الفن "، والذى جاء على يد الموسيقى الإيطالى الأصل (جان بابتست لوللى) Jean - Baptiste Lully . عبّرت موسيقاه عن كل شباب وآمال الملك لويس الخامس عشر. وصل لوللى إلى فرقة الموسيقى الملكية عام ١٦٥٢ ميلادية. بعد عام واحد يكتب - موسيقيا - باليه من كلماته Isaac De Benserade بعنوان Ballet De Courját Az Éjszaka يجمع فيه بين المعرفة وعدم الرحمة والقسوة Unsparingness فهو المُرفهّ الملكى الذى يعرف كيف يُسرّى وكيف يُقنع بالترفيه

لبسط العدالة والرحمة. يكتب - موسيقيا - بين أعوام ١٦٥٣ ، ١٦٦٣ ميلادية (١٧) سبعة عشر باليهًا، إضافة إلى اضطلاعه بمهمة تدريب الموسيقيين وتصرفاتهم على خشبة المسرح [١٧]. أمام هذا التوسّع المعرفى والفنى الإنسانى كانت الحاجة مُلحة للمسرح الفرنسى إلى درامات حوارية كلامية. فيتقابل لوللى عام ١٦٥٨ ميلادية فى باريس مع موليير Moliere. جان بابتست بوكلين Jean - Baptiste Poquelin هو نفسه موليير الذى حاول " أكثر من مرة الالتحاق " بإحدى فرق العاصمة باريس: عام ١٦٤٣ ميلادية لم تنجح محاولته الالتحاق بفرقة مسرح Illustre Théâtre. اتجه بعدها إلى الريف الفرنسى، تعاقد معه النبيل D'épernon ثم تعاقد مرة ثانية مع الأمير Conti. لكنه ظل ثلاثة عشر عاما يتوق إلى التعاقد والعمل فى العاصمة حتى نجحت المحاولات أخيرا: فى يوم ٢٤ أكتوبر من عام ١٦٥٨ ميلادية مثّل أمام الملك الشاب فى مسرح اللوفر القديم Louvre قدّم فيها موليير الافتتاح الأول لكوميديا (الطبيب العاشق) - Docteur Amoureux لم يُعثر على نص المسرحية. أعجبت شخصيته الملك فوافق على استمراره بالتمثيل. ومع أن أعماله الأولى كانت فى مسرح Petit Bourbon إلا أن المسرح قد هُدم بعد سنتينً، فانتقل (لوكاتيللى) Locatelli وفرقته إلى مسرح آخر تابع للقصر الملكى هو Palais Royal ظل موليير يعمل عليه حتى عام ١٦٧٣ ميلادية تاريخ وفاته. كان على موليير أن يرتبط بفكرة الترفيه الكوميدى فى مباشرة، وهو ما كان يحتاج لتدعيم الفكرة إلى مساعدات مالية ودعم أخلاقى أيضا (تعهدّ الملك الفرنسى لويس الرابع عشر أن يكون

الأب المُعمِّد للابن الأول لموليير عام ١٦٦٤ ميلادية). التعهد الذى كان من لوللى، الذى أحسّ وبارك عبقرية موليير فاستقبل كلماته وحواراته ليصنّفها مع موسيقاه. هكذا وُلدت (كوميديا الباليه) Comedie Balletعام ١٦٦٣ ميلادية بعنوان (ارتجالية ڤرساى) تبعتها أعمال مسرحية عبقرية مثل Le Bourgeois Gentilhomme . فى عام ١٦٦٢ ميلادية يَبنى خلفُ جاسبار ڤيجارانى المعمارى توريللى Torelli مسرحًا جديدا: فى (توليرياك) Tuileriák سُمى Salles Des Machines الذى تمتع بأعظم تقنيات مسرحية عصرية آنذاك كما يبدو من التسمية. لمست الموضة المسرحيات الخاصة بالنبلاء والأثرياء، واستطاعت هذه الطبقات الأرستقراطية شدّ بساط المسرح وشكله الترفيهى من تحت أقدام القصر والبلاط الملكى. أصبحت قصور الطبقة الراقية تحوى مسارح خاصة بهم، أسسوا فى هذه المسارح فرقا مسرحية خاصة تتبع القصر، هذه الظاهرة التى انتشرت فى قصور أوروبية فى بلاد من القارة الأوروبية.

إذا كان اسم كورنى قد صار علمًا فى سماء الأدب الدرامى الفرنسى ما بين أعوام ١٦٣٠، ١٦٦٠ ميلادية فإن اسمى موليير وچان راسين Jean Racine قد ارتفعا إلى عنان السماء فى عصر الحكومة المُطلقة للويس الرابع عشر بين أعوام ١٦٦٠، ١٦٨٠ ميلادية. حقق الاثنان مراكز ثقافية فى الحياة الفرنسية بجانب النجاحات الاقتصادية وإدارة الدولة الفرنسية: فى " الأكاديمية " اشتغلت على علم الآثار القديمة وآثار حضارة الشعب الفرنسى Archaeology (عام ١٦٦٣م) ، ثم على العلوم (١٦٦٦ م) وعلى فنون المعمار (١٦٧١ م) وفى نفس العام

(١٦٧١) تشتغل الأكاديمية على أمور فنىّ الرقص والموسيقى. تحددت المقاييس العادلة " للقصر ، والمدينة " بغية الاهتمام بالذوق والسمو به، وحتى يمكن تحقيق الذوق فكان لابد من إقرار القواعد لهذا السمو. احترام الإرادة الملكية مرتبط بالعيش الكريم للمواطنين، وضياع أو فقدان واحد منهما يقود إلى طريق خاسر لكنه يقود فى الوقت نفسه إلى نجاح وأمل كبير لمضامين الفنون. عام ١٦٦٤ ميلادية يحمى الملك وحده مؤلف دراما طرطوف Tartuffe لموليير، ضد الكنيسة وفى مواجهة لاتهاماتها للمؤلف المسرحى، وكذا دفاعا عنه ضد موجة غضب السادة والنبلاء. ومع ذلك فقد استمر عرض المسرحية لمدة خمس سنوات.

كان على الشاب راسين أن يكتب قصائده ثلاث مرات حتى يقبلها الملك لويس الرابع عشر ليضعه بعدها فى قائمة شُعراء البلاط. هذه الإعادات والمحاولات للوصول إلى شعراء البلاط جعلت وصنعت من راسين " رجل مسرح" بمعنى الكلمة. وليس للطفه أو لأنه بحث ثم وجد فى تراجيدياته Mademoiselle Du Parc, Mme Champmeslé ما يريده، ولكن لأنه تعلم كيف يكتب للمسرح وعرف كيف يكتب للجمهور الفرنسى، وكذلك لأنه كان يُوجّه حواره وكلمات دراماته فى موثوقية تحمل معاناة الكلمة والحوار: كان يُعلم الممثلين نبض الحرف فى الكلمة الدرامية. أول نجاح لراسين عام ١٦٦٧ ميلادية فى مسرحيته (أندروماك) Andromaché ثم فى مسرحيتى Brittanicus، بيرانيس Berenice. أول تحليل للوسيان جولدمان يقول فيه " إنها أولى درامات " الرفض والاعتراض التراجيدى " إنها عالم تراجيديا البطل التى تنفث الرفض الكامل من حياته [١٨].

لكن دراماته الأخرى التراجيدية والتى كتبها حتى دراما فيدرا Phaedra عام ١٦٧٧ ميلادية فإنها لم تقف عند حد تراجيديا البطل - أو حدود مصائر أبطاله - بل تعدّته إلى حقائق المجتمع فى العالم.. إلى " سادة الحياة وسادة الموت " وإلى سلطاتهم المُطلقة العاتية، وفى كشف وتعرية للاهتزازات الحياتية التى يُسببها العتاة والمستبدون. قدّم راسين حدود سلوكيات الحُكام: فى زمنه توجّه الأدب إلى مصطلح (المتشوّق إلى الإثارة والاهتياج) وفى ظلال أسلوب المصطلح تكمن معارف نفسية تشهد على التراجيديا ذاتها.

عام ١٦٧١ ميلادية يُصدر الملك مرسومًا بإنشاء أكاديمية الموسيقى والرقص الملكية Royale De Musique Et Danse وضَع لوللى على رأس الأكاديمية، رغم أنه لم يكن هناك مكان مناسب من ناحية المبنى. يقترح موليير بناء دار للأوبرا لكن لوللى يكون قد سبقه إلى هذا الاقتراح. تبدأ الأوبرا أعمالها عام ١٦٧٢ ميلادية فى مكان مؤقت، وبعد وفاة موليير مباشرة فى عام ١٦٧٣ ميلادية تنتقل عروض الأوبرا إلى Palais Royale. يكتب الحوار للأوبرا مع لوللى، فيليب كوينول Philippe Quinault ليقدما مسرحية جديدة بعنوان (باليه الأوبرا) Ballet Opera. يُلخص رومان رولان الحدث المهم كالتالى: "... يُسيطر على المسرح توازن معقول يظهر فى العناصر المختلفة فى العرض الأوبرالى. تحتوى الأوبرا على " التنوع فى الفُرجة "، والباليه ، والآريات المتنافسة فى الفن، والإنترلود، وفوق هذا وذاك الدراما. بزغ فى عمل لوللى هذا - إلى جانب تخطيطه الفنى - ليس فقط الانسجام Harmony بين العناصر الفنية المختلفة،

ولكن العبقرية التى أرادت توحيد هذه العناصر بإقامة علاقات قرابة واتصال بينها... بل كان يسعى إلى أن يبلغ التطور مداه فى التأثير الموسيقى - الدرامى من بداية الأوبرا إلى نهايتها "[١٩].

اضطرت فرقة موليير التى استقرت فى هوتيل Guénégaud بقيادة الممثل القدير La Grange إلى متابعة الكوميديات تخليدا لذكرى مؤسسها موليير، عاملة لسبع سنوات كاملة فى ريبرتواره وفى كوميديات الفُرجة Pièces En Machines . أما زملاؤها من الفرق المسرحية الفرنسية فقد عملوا على مسرح هوتيل دو بورجونيا. وعندما توفى قائد الفرقة La Thorillière فى يوليو عام ١٦٨٠ ميلادية يرى الملك الفرنسى توحيد الفرق المسرحية ضمانا لاستمرار القوة المسرحية لفنون المسرح، فيُكوِّن من عدة فرق مسرحية (فرقة واحدة حملت اسم Theatre Du Marais وبذلك انضمت الفرق إلى فرقة La Grang).

فى ٢١ أكتوبر عام ١٦٨٠ ميلادية يصدر قرار يضم المسرحينْ معا تحت إدارة واحدة، وتتكون الفرقة المُدمجة من (١٥) ممثل، (١٢) ممثلة لتحمل اسما جديدا هو "Seule Troupe Des Comédiens Du Roy" (فرقة الكوميديا الملكية). اشترك الممثلون فى إعداد نظام الفرقة " فى بعض فقراته " كان الاشتراك بمثابة الحفاظ على النظام وإعلاء شرف العمل المسرحى. كان التوجيه الرئيس للفرقة ينبع من الملك لويس الرابع عشر شخصيا أو من أحد أفراد الأسرة الملكية: فمثلا لعب أدوار موليير فى كوميدياته النبيل (دومون) .D'aumont ، أمر الملك بعرض

كوميديات موليير مرتين أسبوعيا فى قصر الحكم فرساى Versaillesأو فى أحد مسارح القصور الملكية الأخرى. ومنذ ذلك الوقت وحتى اليوم يلمع اسم موليير فى المسارح الفرنسية الأخرى، فى المسرح الفرنسى Théâtre Francais، مسرح الكوميدى فرانسيز Comedie Français، وكذلك فى " مسرح بيت موليير " Maison De Molière". هكذا أصبح الملك السيد المُهيمن على " الكوميديا " هيمنة شخصية [٢٠]. فى تلك الأوقات كانت دراما " البلاط " الكلاسيكية الفرنسية الجديدة قد وصلت إلى أوج عظمتها واكتمالها، وهو ما يشير إليه بوالو Boileau فى شعره:

لكن فينا عقل يقودنا إلى نظام وتنظيم

نتمنى أن تتكون أحداث الدراما على خير ما يُرام

لتحدثَ الأحداث، فى مكان ما، أو فى يوم واحد

المهم، أننا نشاهد المسرح من البداية إلى النهاية [٢١]

(ترجمة روناى چيرچ Rónay György).

فى السنوات الأخيرة من حُكم لويس الرابع عشر تظهر علامات الانحدارات والضعف Decline . وعبثًا يحاول الأسقف (بوسّيه) Bossuet تأكيد أنّ الملك هو رسول الرب إلى الأرض الفرنسية وأنّ كل مواطن عليه طاعة الملك طاعة عمياء كاملة، إلا أن الديْن الحكومى كان قد استفحل بصورة كبيرة بسبب مصروفات القصور الباهظة، والتى وصلت إلى مليارين ونصف المليار (ليفر

Livre) من العُملة الفرنسية آنذاك. وعبثا يحاول الممثلون - الملكيون تسمية أنفسهم بالفرقة المسرحية الملكية أمام الرجعية الكاثوليكية وفرقها المسرحية الجامعية التى كانت تُمثل إلى جانب المسارح الملكية فى مبنى تعمدت الكاثوليكية أن يكون مجاورا لمسارح القصور الملكية وفى مناهضة وتَحدٍ لها ولما تقدمه من عروض. ولا فائدة من عروض شعبية للكوميديا الإيطالية فى كل المدن إذا ما جرّحت الرجعية الدينية فى شخصية مدام مِينتينو Madame Maintenon عشيقة الملك. أدى كل ذلك إلى إرسالها إلى المنفى سريعا لعدة عقود خارج باريس. وعندما يقول ڤولتير Voltaireقولته الشهيرة: " الملك يدفع (والمقصود بلفظة يدفع هنا أنّ الملك يدفع مُرتبات رجال الدين ومصروفات الكنيسة - المترجم) لكن الكهنة ورجال الدين الكاثوليكى يعُدونه شخصا محرومًا كنسيًا ومعزولا عن المسيحية Excommunicate . وبينما كان الملك يعطى الأوامر للفرقة المسرحية باستمرار التمثيل يوميا، كانت بابوية باريس تُطلق أوامر المَنعْ. فإذا لم تتابع الفرق التمثيلية تنفيذا للأوامر الملكية فإنهم يقودون الممثلين إلى السجن، وإذا هم مثّلوا فانهم يقذفون بجثثهم فى مدافن الجيفة Carrion Pit"[٢٢].

لكن ما العمل؟ لم يترك الممثلون لآخر لحظة فى حياتهم مهنتهم. لكنهم لجأوا إلى قُرى المدن المجاورة سرا حتى لا تُلاحقهم " القداسة ". حدث ذلك لعدة فرق مسرحية راحلة نذكر أهمها - فرقة موليير، فرقة Mme Champmeslé، وفرقة Adrienne Lecouvreur.

اتسمت المساعدات المالية الملكية بالنزوة والهوى المفاجئ والتقلّب Caprice. كان لابد من بناء دور مسرحية جديدة تدفعها الإدارة الملكية. الثُلث تدفعه مقدما. والثلثان بالاقتراض (أى إيفاء الدينْ بإفراد مبالغ دورية تُخصص لتسديده على نظام - Amortization المترجم). أُطلقت دعوات فى المحاكم وقضايا تخص عروض الأوبرا والتمويل زادت من الاضطرابات، حتى وصل إلى العرش الملك لويس الخامس عشر Louis .XVالذى أعلن تحمّله للديون العامة التى حاقت بالفرق المسرحية الفرنسية.

تغير ريبرتوار مسرح الكوميدى فرانسيز. طبيعى أنهم استمروا فى تقديم كلاسيكياتهم الخاصة بمسرحهم، لكن الذوق العام فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى كان يرنو إلى صوت مسرحى آخر. نجحت لعدة سنوات قليلة الدرامات التى كان موضوعها حياة ومقتل بروسبير كريبيللو Prosper Crebillon، عندما قام الاعتراض على تلك الدرامات، وساعتها قال كلمته: " لم يكن لدىّ طريق آخر، لقد احتل كورنى ودراماته السماء، كما احتل راسين الأرض، ولم يبق لى إلا أنْ أذهب إلى الجحيم "[٢٣].

عام ١٧١٨ ميلادية بزغ نجم جديد فى سماء الكوميديا: ڤولتير بدرامته Oedipe (أوديب). بعد عدة سنوات تظهر مسرحية (المتألّق) Le Glorieux للكاتب Philippe Nericault Destouches عام ١٧٣٢ ميلادية تحمل الذوق الموعود تحت عنوان النوع الجديد Comédie Larmoyante (الكوميديا المُسيلة للدموع - Lachrymatory) .

كـان أول عـمـل بعـد وفـاة الملك لويس الـرابع عـشـر لفـيليب حـاكم أورليـانز Orleansهو قـراره بإعـادة السـمـاح لفـرقـة الكومـيـديا الإيطاليـة Comedie Italienne بالعـمـل فى باريس، والتى كـانت بقـيـادة لويجى ريكّوبونى Luigi Riccoboni (واسمه المسرحى لليو Lelio) ومع أن الحاكم فيليب قد سمح لثلاثة مسارح أخرى بالعمل، إلا أننا نكتشف أنّ استعمال الوسائل المسرحية القديمة كانت تقف عقبة كـأداء أمام نجاح هذه الفرق. لم تكن المشكلة فى تمثيل المسرحيات الإيطالية باللغة الفرنسية، لكن القضية كانت تختص فى المقام الأول بتقريب النماذج - الشخصيات المسرحية الإيطالية إلى روح " الفَرنْسه ". فرنسة أرلكين الذى تحوّل إلى Sauvage Arlequin حيث لقيت الفرنسة نجاحا كبيرًا. دخلت إلى الفُرجة المسرحية الألعاب النارية (الصواريخ) وكان لابد من تعميق الفرجة بها Feux D'artifice . وكان من الضرورى أيضا المحاولة مع الباروديا التى أصاب اشتراكها فى المسرح حميمية مع الجماهير، مع أنها سبق أن تعرّضت للمنع عندما اقترب منها ڤوليتر فى محاولاته الدرامية السابقة.

أخيرًا، عثروا على الحل الأمثل. التصق المسرحيون بشخصية درامى لامع هو بيير ماريڤو Pierre Marivaux (١٦٨٨ - ١٧٦٣م) الذى كان قد عرض إحدى كوميدياته فى مسرح الكوميدى فرانسيز. ومع انتشار دراماته الكوميدية عبر إنتاج غزير وعصرى صعد إلى خشبة المسرح الكوميدى الإيطالى. من بين ثلاثين مسرحية ألّفها ماريڤو صعدت عشرون منها على خشبات مسارح فرنسا. مثلت دور البطولة النسائية فى أغلب المسرحيات زوجة ريكوبونى، سيلفيا Silvia التى

جسدت الدموع غزيرة كاملة ومؤثرة جنبا إلى جنب المشكلات والاضطرابات الدرامية Troubles، مثلا كما فى كوميديا (لعبة الحب والمصادفة) [٢٤]. (Le Jeu De L'amour Et Du Hasard - المترجم).

لم يكن الوضع سهلا بالنسبة لفن الأوبرا. إذ لا يمكن تعويض لوللى بسهولة، أغلب الظن أنه يمكن تقليده. لكن سرعان ما ظهرت أسماء فى السماء الأوبرالى من مؤلفين موسيقيين- Marc - Antoine Charpentier, Pascal Colasse, Marin Marais, Jean - Joseph Mouret لكنهم جميعا لم يُضيفوا جديدا إلى فن الأوبرا وكل ما استطاعوا فعِله: تابَعوا الأسلوب البطولى - الأنيق - Elegant الميثولوجى عند لوللى. لم تصل الأوبرا ومعها الموسيقى إلى قفزة وتطور نوعى يواصل التقدم إلا عندما ظهر (چان فيليب رامو) Jean Philippe Rameau بفكره الموسيقى الموضوعى بعد لوللى. احترم رامو محاولات سابقة عند لوللى فى تصميمه للتراجيديا الليرية Tragédie Lyrique بفارق بسيط، هو أنه زاد من حجم الموسيقى الأوركسترالية (التى يعزفها أوركسترا الأوبرا - المترجم) كما زاد من آلات العزف فى مشاهد الإنترلود [٢٥]. بقيت موسيقاه تُثمنّ أعياد البلاط ومناسباتها، وهو ما يشرح أسباب قيام نقاشات حول نوعية الأوبرا وبُعدها عن الشعبية. لا يخفى كذلك أن فنون البلاط الملكية قد تعرضت هى الأخرى لمشكلات اقتصادية واجتماعية وصلت إلى حد الأزمات حتى انبثقت حركة روحية - اجتماعية فى فرنسا كلها : التنوير Enlightenment . قوة دافعة وزخم مثير Impetus سبّب حربًا بين رجال الاقتصاد وعلى رأسهم François Quesnay

وبين السياسيين مثل مونتسكيو Montesquieu (دراماته خطابات إلى الفرُس، روح القوانين)، وڤولتير بكل فلسفته المناهضة للرجيم القديم، ومن بعده روسو، لامِترى، هلفتيوس، هولباخ، الأنسكلبيديون وخاصة ديديرو، دالامبرت. ,Voltaire Rousseau, Lamettrie, Helvetius, Holbach, Didero, D'Alembert . يمكن رسم صورة عن المناقشات التى دارت حول المسرح وحروبه. كانت أول السجالات - والنقاشات وأعنفها فى الوقت نفسه ما سُميت Querelle Des Bouffons ("نقاش الهزل والنكات - Buffoonery") سبب انطلاق هذا النقاش الذى انفجر فى سنتى ١٧٥٢ ، ١٧٥٣ ميلادية هو أن فرقة الأوبرا الكوميدية الإيطالية قدمت أوبرا لبرجلوزى - Pergolesi المؤلف الموسيقى الإيطالى بعنوان (خادم المُثرى النبيل) وبعد العرض مباشرة - فى باريس - وفى بضع دقائق معدودة انقسم مسرح الدولة الفرنسية الأرستقراطية إلى فريقين. قسم فى صالة الأوبرا وقسم حول المقصورة الملكية. حول مقصورة الملك وقف أنصار لوللى ومريدو موسيقاه، ومشتركو النقاش وبينهم ديديرو، دالامبرت ، هولباخ، بارو Baro، ثم روسو، جريم Grimm الصديقان المخلصان. انفجرت مظاهرات شديدة كانت تبدو كاعتراضات على أسلوب قديم أَفُل نجمة وقَدُم تاريخه فى نوع المسرحية، وأسلوب جديد " طبيعى" Natural يدخل إلى الحياة المسرحية ويطوف فى كل أرجائها. هذه "المعركة " كانت أكثر تعقيدا فى خلفيات المجتمع. قَبِل الملك على مضض هذه المظاهرات والاعتراضات لأنها شغلت الرأى العام الفرنسى عن الحالة المتدهورة فى الطبقات الاجتماعية. فى رأى أحد الباحثين أن وصول

الفرقة المسرحية Buffo - Group التى حقّقت ساعتها بعروضها المُضحكة والتهريجية قد أنقذ فرنسا من حرب أهلية كانت وشيكة الوقوع. هذا بينما لخصّ دالامبرت فى دراسته المُعنونة (دراسة عن الحرية فى فنون الموسيقى): " هناك بعض المترادفات Synonym الموسيقية التى تُعتبر - تحليلا - بمثابة الكلمات: كلمات وسطور فى الكوميديا Part وفى الجمهورية، وفى الإيمان بالله والإلحاد Atheism" (٢٦). ومع أن للظاهرة تاريخا فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى كان يبدو متوسعا منتشرا فى مسرحيات ومسارح القصور الخاصة والتى كان يقوم بالتمثيل فيها النبلاء ورجال البلاط الملكى كهواة للمسرح، إلا أن هذه الظاهرة كانت تُمثل قوة الحُكم، وإثبات السيطرة الحاكمة على فن المسرح، كما تؤكد المقصورية Exclusivity بأن يكون حق التمثيل فى مسارح القصور الخاصة مقصور على جماعة أو فرقة مسرحية بعينها، وما هو فى الوقت نفسه إلا التأكيد على الهيبة والمقام والاعتبار Prestige والنجومية المُفضّلة. هذه الظاهرة، وهذه الصورة "النجومية " جلبت شرخا عميقا بأَعَد بين مجتمع السادة والحُكام وبين أفراد المجتمع العاملين من مختلف الطبقات الفرنسية.

فى النصف الأول من القرن جرت العروض باستمرار فى المسرح الخاص والمُقام بقصر النبيلة Du Maine فى قصر Sceaux . ثم فى عام ١٧٤٧ ميلادية أُفتتح فى قصر فرساى Versallies وبتوجيه وإشراف مدام بُمبادور Madame Pompadur "مسرح الردهة Parlour" بمسرحية موليير طرطوف مثّلت فيها الوصيفة الملكية دور دورين Dorine فى المسرحية. بعدها بعدة سنوات معدودة

تُنشئ مدام بُمبادور قاعة مسرحية فى قصر (بلڤى Bellevue). بلغت عروض القصور الخاصة هذه حتى عام ١٧٥٧ ميلادية (٢٦) ستة وعشرين عَرْضا أوبراليا، وباليهات، (١٨) ثمانية عشر تراجيديا، (١٠) عشرة عروض للباليه الصامت Balletpantomime ، إضافة إلى بناء مسارح صغيرة بعد ذلك فى عصر ملك فرنسا الجديد لويس السادس عشر XVI Loiusحيث كانت زوجته النمساوية مارى أنطوانيت Marie Antoinette من أشد المُغرمات بفنون التمثيل المسرحى، وتشييد مسارح أخرى عام ١٧٨٠ ميلادية فى حديقة القصر الصغير تريانو Trianon، وكان المسرح الصغير هذا هو الذى شهد آخر عرض مسرحى ملكى مثّلت فيه الملكة دور روزينا Rosina عام ١٧٨٥ ميلادية فى مسرحية بومارشيه Beaumarchais (حلاق إشبيلية).

استمرت العروض كذلك فى القصور الخاصة فى المدن الكبرى. ونذكُر أنه كانت هناك مسارح خاصة " للمواطنين ". من بينها ثلاثة مسارح أشرف ڤولتير على إنشائها فى مدن باريس Paris، Ferney, Cirey، هكذا " وصل المسرح والمسرحية كرفيق للإنسان الفرنسى " (٢٧). حسب تعبير شتاوت جيزا Staudt Géza (مؤرخ المسرح المجرى - المترجم). وحتى الذين كانوا - فى أوروبا - يدورون فى كنف الطبقة الأرستقراطية الحاكمة مُعتبرين أنفسهم " فوق القوميات" فإنهم كانوا هم الآخرون من مستهلكى الفن المسرحى، رغم كونه فنًا أرستقراطيا يُدار، ويُعرض فى " أجنحة وقصور البلاطات الملكية " فى أوروبا.

• مسرح الإحياء والتجديد الإنجليزى Restauration

ما كاد يصل من فرنسا الملك الإنجليزى تشارلس الثانى، وحتى يبعث بتجديد خلال ولايته، إلا ويُصدر مرسومًا ملكيًا عام ١٦٦٠ ميلادية وفى شهر أغسطس يسمح لمسرحيّن بالعمل يحملان اسم السير وليم دافننت، تشارلس كيلليجر Sir William Davenant، Charles Killigrew . الفرقة الأولى كانت تعمل تحت رعاية النبيل حاكم يورك Yorkوكانت تضم عددا من الممثلين الشبان المهرة فى فن التمثيل فى مسرح كان مخصصا قبلا لقاعة من قاعات لُعبة التنس. أما الفرقة الثانية فكانت تتبع رجال وحاشية الملك King's Men تحت إدارة رئيسها كيلليجرو وبممثلين من كبار الممثلين ذوى الخبرات العريضة والذين أصبحوا من المُقربين جدا والليبراليين من أنصار الملك. قبل ثورة البروليتان المتمسكين كان بهذه الفرق ما يقرب من سبع ممثلات فى الفرقة الأولى وثمانية ممثلات فى الفرقة الثانية.

كان للسير دافننت علاقات قديمة مع الفن المسرحى. فقد كتب أولى دراماته عام ١٦٢٩ ميلادية، والتى غيرّها بن جونسون مُضيفا إليها الليبرتو - المُقنّع - بالأقنعة. ثم كان دافننت عام ١٦٣٨ ميلادية شاعرا من شعراء البلاط الملكى ثم هرب إلى فرنسا وتزوج سيدة فرنسية هناك. بعد ذلك عاد إلى وطنه إنجلترا

ليُخرج عدة عروض مسرحية فى البلاطات الملكية " بفرقة خاصة أهلية ". عام ١٦٥٦ ميلادية شهد العرض الأول يوم ٢٣ مايو (وبلا عنوان) "By Declamations and Musick ; After the Manner of the Ancients " بمعنى "إلقاءً وموسيقى، حسب العادات والنظام القديم ". ضمّن العرض مناقشة بين ديوجانيس Diogenesz وأرسطوفانيس حول متطلبات المسرحية. ثم تابع تقديم (حصار رودس) Slege of Rhodes فى درامة عَنْونها " التمثيل المسرحى " Representation وبدلا من استعمال الفصول المسرحية استعمل انطلاق المشَاهد أو اللوحات المسرحية خلف بعضها البعض. أُعدت المناظر طبقا لنظرية المنظور، ولأول مرة فى تاريخ تمثيل المرأة فى المسرح الإنجليزى وعلى خشباته تظهر الممثلة المُحترفة مِسِزْ كولمان Mrs. Colemann . وفى نفس العام يعرض مسرحية أخرى بعنوان (وحشية الأسبان فى بيرو) The Cruelty of Spaniards. in Peru "تكوّن العرض من عدة آلات موسيقية وغناء ملفوظ Vocalize ومناظر رُسمت وفق قواعد علم الرسم المنظورى) Perspective " بمعنى القُدرة على رؤية الأشياء على خشبة المسرح وفقًا لعلاقاتها الصحيحة أو أهميتها النسبية - المترجم). وهو العرض الذى أُطلق عليه مصطلح (أوبرا - إبداع أوبرالى) [٢٨] - لم يستطع المواطنون العاديون مشاهدة مثل هذه العروض - التى سبق ذكرها - المترجم) لأسباب سياسية وأيديولوجية.

بالمرسوم الملكى السابق الإشارة إليه لم يكن التمثيل أو مزاولته فى منطقة لندن مسموح إلا لفرقتى دافننت وكيلليجرو، وهو ما ضيّق الخناق على فن

التمثيل كما على الفرق المسرحية الأخرى: الأرستقراطيون يخضعون للتأثيرات الملكية، ولكل البريطانيين الكبار الذين بقَوْا إلى جانب حركة الإحياء والتجديد بحكم معيشتهم وسكناهُم فى العاصمة لندن أو فى الضواحى المحيطة بها. وبحسب تعبير الارداديس نيقول عن المسرح "لذلك فقد وُلدت مسرحية الطبقة العُليا " ، والتى يحمل مضمونها "ما فوق الملكية Ultramonarist" (٢٩). حدثت تعديلات على (فُورم) شكل المسرحيات ونماذجها بما يتناسب مع الظروف والأحوال آنذاك بما كان يمكن تخيّله أو تصوّره. ظهرت تراجيديا البطل السجعية المُقفّاة Rhymed Heroic Tragedy فى ظروف ووسْط أحوال تُمجد الأبطال فى عاطفية كاملة. مؤلفو تراجيديات البطل المقفّاة هذه هم الدراميون النبيل أوريرى، الكانّاه سيتّل، توماس دورفى ، ناثانيل لى، واكبر درامى نظرى إلى جانبهم الكاتب الدرامى چون درايدن. Orrery, Elkanah Settle, Thomas D'urfey, Nathaniel Lee, John Dryden. بين عامى ١٦٦٤، ١٦٧٧ ميلادية أبدعوا جميعا هذا النوع الدرامى البطولى السّجْعُى حتى انزوى النوع ولم يخرج عن إطاره التراجيديا " البلاطية ". لم تكُن هناك أحلام لهؤلاء الأبطال، لكنهم كانوا أبطالا يحملون قيمًا بطولية تشع بالأخلاقيات وتُبرز وجهًا أخلاقيا ساميا فى جنبات المجتمع. بعد اضمحلال الدراما التراجيديا البطولية هذه عاد درايدن إلى قِيَم "الوطنية "، أولا مُتجها نحو الشيكسبيريات كاشفا عن " اللا حدود " فى الشخصية الشيكسبيرية وعن استقلالية السلوك الإنسان وأفكار التمتع بالحكم الذاتى Autonomy بما " لم يكن له مكان فى عالم البلاط "، ويكفى أن نُفكر فى إعداده لمسرحيات شيكسبير ترويلوس، أنطونيوس وكليوباترا (٣٠).

كانت الكوميديا فى مسرح الإحياء والتجديد مُناسبة تماما للظروف والأحوال الاجتماعية آنذاك. فإلى جانب درايدن كان أهم مُنتج للكوميديا اثنان من رجال الدراما هما چورچ إثرچ، وليم ويتشيرلى George Etherege, William Wy charley اللذين كانا على علاقة وطيدة ومستمرة بالطبقة الأرستقراطية الفرنسية بحكم كونهما عُضوين فى صالونات الفنون الفرنسية فى العاصمة باريس. كانت الصورة الكلاسيكية الإنجليزية تُرى بالدرجة الأولى فى أعمال ودرامات بن چونسون. فمن هذه الدرامات تعلم درايدن وتابعاه نُظم رسم الشخصيات فى وضوح، وطريقة اتساع مدى ديالوجات النص المسرحى، وأسلوب عَكْس المواقف الأرستقراطية وسلوك البلاطات، وكيفية إعداد وتكوين " كوميديا الجماعات - والأخلاقيات ("Comedy of Manners") والتى كانت أكثر من طريقة أو موضة وأعظم من منهج ونظام Method فى مواجهة البيورتانيين المُتعصبين - لإدخال الحياة سعادةً حُرة. تميزت كل شخصية - فى الكوميديا - عن الشخصية الأخرى بما تحمله من علامات وأمارات بما يوحى بأن بداخل كل شخصية شىء خاص بها تُريد أن تُفضى به إلى الجماهير مشاهدى المسرح. جاءت كل كوميديات درايدن على هذه الصورة من الأمارات والدلالات فى سلوك وأخلاقيات كل شخصية على حدة. وهذا الذى تُفضى به مهما كان صغيرا فإنه معرفة - وتعريف وإعلام بشىء هو كبير فى الحقيقة - "A little Jene- Scay Quoyish"[٣١]. وقفت هذه الكوميديا تُصارع وتُواجه البيوريتانيين والساتيريات التى استهدفت سخرية المواطنين.

بعد عدة عقود قصيرة أعقبت عام ١٦٦٠ ميلادية صعد نجم إنجلترا فى الإنتاج الصناعى والتجارى إلى الضعف فى الإنتاج، وأثّر هذا الانتصار على التطور الاقتصادى للفرد كما على العلاقات الاجتماعية فى المجتمع. وسط هذه التطورات المتعددة وإعادة التجديد والإحياء الإنجليزى جاءت محاولة إعادة حقوق الإقطاع، لكن البرجوازية الإنجليزية لم تسمح بهذه الإعادة والعودة إلى طريق الخلف. ثم حينما عقد الملك تشارلس الثانى اتفاق دوڤر Dover مع الملك الفرنسى لويس الرابع عشر جاءت تيارات قوية للرجوع عن الكاثوليكية. وعندما تبع چاكاب الثانى II. Jakab تشارلس على العرش أراد أن يُعيد عقارب الساعة إلى حالتها الأولى ويدور بعجلة التاريخ دورة جديدة، فَخَطا خطوات نحو تأسيس الاستبداد Absolutismالفرنسى فى إنجلترا. لكن البرلمان الإنجليزى يوافق على " تغيير " الملك الذى يستدعى ڤيلموش الثالث Vilmos (Oraniai) .III للحكم.

ويرى المؤرخون ما عكسته أحداث هذه الظروف. ويُقررون أنّ هذا الموقف قد حدا برجال البلاط الجُدد إلى الكف عن التأييد العلنى للمسرح. ولهذه الأسباب أيضا وخاصة بدءًا من عام ١٦٨٢ ميلادية بدأ توماس بترتون Thomas Betterton فى دمج الفرق المسرحية لاستكمال مرحلة إحياء وتجديد المسرح الإنجليزى. وهو ما كان من نتائجه فى القرن التالى انبثاق حياة مسرحية، ومسارح تعمل من أجل إحياء الصفقة وانتشارها لتُخلّف حياة مسرحية ذات أشكال جديدة حقا.

اشتدت حُمى التنافس والمنافسة Rivalry بين باريس وڤيينا خاصة فى عصر لويس الرابع عشر وعصر القيصر النمساوى ليبوت الأول I. Lipót كانت أوروبا قد انتهت من حرب السنوات الثلاثين وبدأت فى التخلص من مُخلّفات الحرب والخسارات والتى نالت فى الكثير من شعوب بلادها وناسها. ظهرت الفرحة فى بيت هابسبرج Habsburg (القصر الامبراطورى النمساوى فى ڤيينا – المترجم) بعد أن كان قد توقفت احتفالاته المسرحية نتيجة حرب الثلاثين.

فى إيطاليا عرفت القصور والبلاطات العروض الفُرجوية الرائعة Festa Teatral منذ بداية القرن السابع عشر الميلادى والتى توسّعت منتشرة فى كل أجزاء المناطق الأوروبية الناطقة بالألمانية وبحكم المساعدات الكبيرة والعلاقات المتينة بين الأُسر الحاكمة فى هذه المناطق. لم تكن فى هذه المناطق أية ضغوطات على النوع المسرحى أو المسرحيات، لذلك فقد كانت الفُرجة والمسرحيات عاملا جاذبا للجماهير الواسعة والعريضة التى كانت تُقبل على العروض المسرحية دون قيود، والتى كانت تشهد إلى جانب الجماهير والمواطنين مشاهدى المسرح من القياصرة، والملوك، والسُفراء، والنبلاء، والعظماء من كبار القوم وقواد الجيوش.

الكل يذهب إلى مشاهدة المسرح ليتمتعوا بفكرة انتصار الاستقلالية الذاتية والإحساس بمكسب التنافس والمنافسة فى عروض هى (الأوبرا الجادة) "Opera Seria" التى فتحت أمام الجماهير طريقًا واسعًا ونافذة مسرحية عريضة. بدءًا من عام ١٦٥١ ميلادية بدأت ڤيينا تقدم عروضا أوبرالية بانتظام خاصة عندما قدّم الفنان جيوڤانى بورناتشينى Giovanni Burnacini السينوغرافى الكبير مساهماته الفنية والذى كان يعمل عند البلاط الإمبراطورى. تميزت العروض بالشكل الجماهيرى الأخلاقى الملتزم الصارم Rigorous، لقد تحكّمت نُظم آداب المعاشرة الأسبانية Etiquette إلى جانب قواعد التشريفات. تحددت قواعد بروتوكولية فى نظام جلوس الجماهير المسرحية، ونوعية الكراسى ومقاعد الجلوس، ثم، أى نوع من المسرحيات يُستحب تقديمها، وزمن العرض المسرحى، ومن الذى يمكن أن يشترك فى التمثيل المسرحى. ومع ذلك فقد كان نادرًا ما يشترك أثرياء المواطنين فى العروض المسرحية (٣٢) .

فى النصف الثانى من القرن تبعت عروض مُسرفة فى التبذير Prodigal جاءت كأنها فى سلسلة خلف بعضها البعض: عام ١٦٦٧ ميلادية يصعد إلى المسرح باليه الفارس Cavalry Ballet يُعبر عن المعركة بين الهواء والماء. عام ١٦٦٨ ميلادية بمناسبة زواج الملك ليبوت الأول I. Lipót يشتهر عالميا عرض المناسبة (التُفاحة الذهبية) Golden Apple فى كل بلاد أوروبا. ثم عام ١٦٧٤ ميلادية فى مناسبة ميلاد ابنة القيصر يُقدم عرض (النار الخالدة)، وباستطاعتى تقديم نماذج أكثر وأكثر. فى بداية القرن الجديد تابع المسرح

التقليد الذى سار عليه سابقا، وبقى الاحتراف فى المسرح قائمًا وممتدا يصنعه الإيطاليون ويمارسونه فى عديد من البلاد الأوروبية. عام ١٧١٠ ميلادية يشتغل جاللى ببيينا Galli- Bibbiena كسينوغرافى فى مسارح ڤيينا وتستمر عائلته فى العمل المسرحى حتى عام ١٧٤٠ ميلادية. كان لهم الفضل فى إثراء الباروك الڤييناوى ووصوله إلى القمة الفنية. عمل بالقصر الامبراطورى قائد الأوركسترا الموسيقى ومؤلف الألحان-فى البداية - يوهان چوزيف فاكس Johann Joseph Fux ثم بعده عمل أنطونيو دراجى Antonio Draghi . الأول قدّم عام ١٧١٦ ميلادية عرْض Alcina تتقابل فيه سفينتان مطليتان بماء الذهب. وفى إحدى حدائق براغ عام ١٧٢٣ ميلادية يصعد إلى المسرح عَرْض (القُوة والثبات الراسخ) Strength and Steadfastness يشترك فيه (١٠٠) مائة مُغنى ومغنية، (٢٠٠) مائتان عازف أوركسترالى ومعهم أعداد كبيرة من الممثلين (الكومبارس). وعلى نفس النمط كتب أنطونيو دراجى (١٧٢) أوبرا مسرحية، كُل كلمات وحوارات أوبراته الجادة Opera Seria يُحققها إيطاليون، نذكر هنا المشهورين منهم فقط: أبوستولو زينو Apostolo Zeno أحد العاملين فى بلاط الإمبراطور فى ڤيينا، بيترو ميتاستاسيو Pierto Metastasio الذى شبهه زملاء عصره بكبار التراجيديين الإغريق والذى استعمل حوارات كتاب Dido (ديدو) وحوارات أخرى داخل إبداعاته الموسيقية. مع هؤلاء الرواد تكوّن النموذج النمساوى لمسلسل الأوبرا الڤييناوية : Recitativo Seccója الحوار بدون أية مصاحبة - (أى بدون مصاحبة من الموسيقى - المترجم)، ثم الأجزاء العاطفية بالآلام

Passion - Accompagnato ("بالمصاحبة") وفيها تدخل الموسيقى بأساليبها الموسيقية لتصاحب الحوار ولِتُكوّن مشاهد عاطفية تمتلئ اتساعًا من الآريا Aria نَغَمًا والحانًا، إلى جانب مرتجلات مُحددَة والمُسماة " الغنائيات " Aria Cantabile، Aria Di Bravura، وكذلك الجزئيات الحوارية "Part of Speech" والمُسماة Aria Parlante وهكذا دواليك. كانت الأدوار الرئيسية من نصيب النبلاء وعليه القوم الملكيين من الرجال، ونساء القصر والنبيلات فهُم المغنون فقط. أما بقية المشتركين فقد كانوا كالزينة اللامعة حول هؤلاء النجوم المتلألئة على خشبة المسرح (٣٣).

تغيّر موقف مسرحيات البلاط الملكى فى عصر حكم الأرشدوقة ماريا تريزيا Maria Terézia. انخفض عدد الليالى الاحتفالية المُسمى " أيام المُعدَّل الإحصائى " (المقصود هنا عدد الليالى التى تُقدم سنويا فيها عروض مسرحية خلال الموسم المسرحى أو الأوبرالى - المترجم) والذى كان مُحددا قبلا بـ (٢١٠) ليلة مسرحية، انخفض لا نعرف إلى كَمْ من الأمسيات، الأمر الذى سبب مشكلات مالية للمسارح فى النمسا. ومن باب إنقاذ المسرح فقد حاول مشرفو المسارح " صانعو العروض " التغلب على عدد الأمسيات بطلب تصريح لكل ليلة أو أمسية - فوق المحدد رسميا - وبَيعْ الحفل لشركة من شركات اليانصيب المشهورة Lotto بأسعار عالية تعويضا للخسارة، بعدها - ولنفس فكرة الإنقاذ - أسس الأثرياء وكبار رجال الدولة النمساوية ما عُرف باسم مسرحيات البنك فى مسرح القلعة مستغلين بعض الأمسيات كطريق للحصول على مال يساعد المسرح

والمسرحيين. توزّع إيراد هذه الحفلات مناصفة بين المسرح وبين فقراء مدينة ڤيينا. عام ١٧٦٥ ميلادية يتعهد الأثرياء والنبلاء فى طليعتهم للمساعدة المالية لمسارح ڤيينا. بدأ المساعدة مُفتتحا هذا الطريق الإنسانى النبيل كونيتز Kaunitz فى العاصمة فيينا حاثًا أغنياء العاصمة من ساكنيها على التبرع من أجل المسرح. اتصلت جماعة المساعدات بكبار السادة والأثرياء فى فرنسا والذين كانوا سندا وعضدا لموضة مسارح القصور والبلاطات الفرنسية فى قصورهم. عام ١٧٨٧ ميلادية كان للنبيل (أورسبرج) Auersperg مسرحا خاصا باسمه (قُدمت على خشبته أوبرا موزارت (Idomeneó). تعددت المسارح فى قصور النبلاء أسترهازى Eszterházi، ألتمان Altmann، وفى بلاط عائلة لوبكوڤيتز Lobkowitz، النبيل فرايز Fries والأخير كان من المواطنين الدائمين على مشاهدة افتتاحيات الأوبرات الفرنسية. ولمّا كان لهذه الإمبراطورية الأرستقراطية قصورها فى تشيكيا، مورڤا Morva، سيليزيا Szielézia وفى غرب المجر، فإن اتساع رقعة العروض الأوبرالية يصبح مفهوما وطبيعيا فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى، وبسهولة يمكن فهم انتشار هذه المسارح الخاصة فى بلاطات القارة الأوروبية. يشير المؤرخ شتاوت جيزا Staudt Géza إلى أن (٤٧) (!) مكانا فى القصور المجرية شهدت أمثال تلك العروض وأنّ عروضا قامت ساعتها بين الحين والحين فى التاريخ المسرحى المجرى. ومن الخطأ الاعتقاد بأن هذا التوسّع فى العروض قد شمل المحافظات المجرية. فإذا ما عرفنا أنّ جوزيف هايدن Joseph Haydn أثناء قيادته للموسيقى فى قصر

أسترهازى بالمجر قد تعاقد بدءًا من عام ١٧٦٨ ميلادية مع فرقة ألمانية للنثر والإلقاء المسرحى، إلى جانب ما كان يُقدم فى القصر - وعلى الدوام - من أوبرات إيطالية بالإيطاليين ومسرح للعرائس. وأنّ عام ١٧٧٣ ميلادية قد شهد استقبال ماريا تريزيا، وأن ما بين أعوام ١٧٦٤، ١٧٦٨ ميلادية جرت عروض فى قصر الكاردينال باتاتشيتش آدم Patachich Ádám فى مدينة نوجفارود Nagyvarad وكلها أوبرات قادها قائد الأوركسترا الموسيقى الألمانى Ditter Von Dittersdorf، وأنه حتى اليوم لا يزال مسرح قصر أمير منطقة Scharzenberg (شوارزنبرج) فى Böhmisch Krumau متحفا يزوره المعاصرون للاطلاع على روعته المعمارية والمسرحية، وأنهّ ما بين أعوام ١٧٨٥، ١٧٨٩ ميلادية قد مُثلت أوبرات عديدة على مستوى عال فى بوجونى Pozsony قريبًا من منطقة الغابات حيث أُفتتح المسرح هناك بأوبرا لبايزيللو Paisiello. إذا ما عرفنا كل أحداث الأوبرات وعروضها - كما أسْلفتُ - فى أجزاء عديدة من الأماكن فى المجر، أدركنا أن الرغبة فى الترفيه وفى الحضور المسرحى كانت تفوق كثيرا اتساع المستوى الفنى لعروض الأوبرا (٣٤).

مُمارسات مشابهة حدثت فى غرب - ووسط - وشمال المناطق المتحدثة بالألمانية فى أوروبا. فى البداية نجد فن الباليه مسيطرٌ فى اشتوتجارت Stuttgart . فى عام ١٦٠٩ ميلادية تظهر فى هذه المناطق لأول مرة المسرحية الراقصة. فى النصف الثانى من القرن يتحول نوع " الباليه الغنائى " - Singe Balett إلى عرض شعبى يُبهر الجماهير، خاصة الباليه الذى اتخذ باليه الأوبرا

الفرنسية نموذجا يستلهم منه الشكل. تبعت بعد ذلك فى القرن الثامن عشر الميلادى المسرحيات النثرية الفرنسية وعروضها. ينظم مسيرة المسرح والحياة المسرحية المستمرة تيودور كارل يوچين Theodor Karl Eugen : أسبوعيًا يُقدم أوبرتينّ، ومسرحيتينّ فرنسيتينّ. منذ عام ١٧٥٣ ميلادية وحتى عام ١٧٦٩ ميلادية عندما يقف الموسيقىّ نيكولو جومالّى Niccolo Jommelli خلف البيانو فإن أوبرات كبيرة تخرج من بين يديه. كما عمل فى نفس الوقت چان چورج نوفّر Jean - Georges Noverre سيد الباليه الدرامى. من بين السينوغرافيين الفرنسيين الكبار الذين كانوا يفكرون فى نقل الاتجاهات الفرنسية الثرية بالفن الأصيل چان نيكولاس سرفاندونى Jean - Nicolas Servandoni والذى حققّ مسرح المتعة والفرجة المُمتعة فى إبحار المسرح وفنونه من عصر الباروك إلى عصر الروكوكو (٣٥).

مدينة درسدن Drezda هى المدينة الألمانية الثانية التى أبرزت إشعاعات موسيقية مؤثرة (موسيقى السادة الكبار) ففيها عمل لفترة طويلة فى القرن السابع عشر الميلادى هاينريخ شوتز Heinrich Schutz الذى عمل كقائد أوركسترا مُميز لأكثر من مقاطعة، وفى قصور نبلائها وحُكامها. وهو الرائد الأول لعروض الأوبرا الألمانية باللغة الألمانية الأم: فى إحدى مناسبات خطوبة نبيلة من النبيلات يُعد أوبرا (دافنى) Daphne التى قدّمها فى قصر هارتن فِلس Hartenfels عام ١٦٢٧ ميلادية. وأمام عبقريته الموسيقية وبعد سنة واحدة يصبح زميله يوهان آدم هَسّه Johann Adam Hasse القائد الموسيقى لأوركسترا

القصر فى درسدن ويظل يعمل فى هذه الوظيفة من عام ١٧٤٠ حتى عام ١٧٦٣ ميلادية. أحد أعماله المعنونة (سوليمانو) Solimanó عام ١٧٥٣ ميلادية يقف السلطان أمام الموت فى قلعة الجزيرة. وفى درامته بعنوان Ezio يضيف فُرجة خيالية إلى حدٍ لا يُصدق Fantastic تكشف عن مقاييس إبداعية دقيقة. قدّم أيضا ضمن إبداعاته المسرحية والتياترالية سلسلة من الأعياد تضمنت مسرحيات مُثلت لمدة شهر على التوالى [٣٦].

يرتفع اسم مدينة برلين إلى عنان السماء عندما تم فيها تأسيس المركز الثقافى الفرنسى - الإيطالى على يد فردريك الثانى II. Frederick تقريبا فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى. فمنذ عام ١٧٤١ ميلادية يعمل كارل هاينريخ جرون Karl Heinrich Graun كقائد لأوركسترا البلاط الذى يفتتح بعد عام واحد من عمله أوبرا قيصر وكليوباترا Cleopatra E cesare التى قُدر افتتاحها فى أوبرا Georg Knobelsdorff بمصاريف باهظة بلغت مليون طالر*. لم يكن الملك يُطيق اللغة الألمانية. لذلك تعاقد مع فرق المسرح النثرى الفرنسى ومع فرق الباليه إلى جانب فنانى الأوبرا الإيطاليين، وهى الفرق الأوبرالية التى قدمت بدءًا من عام ١٧٤٨ ميلادية الإنترمزيسيتى Intermezzisiti الإيطالية، والتى أكملتها فرق الأوبرا الضاحكة الفرنسية [٣٧].

*

* الطّالر : Taler نقد جرمانى فِضى توالى إصداره من القرن (١٥) ميلادى إلى القرن (١٩) ميلادى.

اتصلت هذه الأنواع المسرحية - والأوبرالية بشكل الحياة، وبالموضة Fashion وبالترفيه الذى كان سائدا فى القصور والبلاطات، والذى - كما أوضحنا فى السابق - انتشر فى " الجزء الخارجى لأوروبا " حتى وصل إلى درجة احتراف الموسيقيين.

• المسارح الملكية فى اسكندنافيا

عَمِل الموسيقى هاينريخ شوتز ما بين أعوام ١٦٣٣، ١٦٤٥ ميلادية كقائد للأوركسترا فى بلاط ملك الدانمارك. فى السنة الثانية على بدئه العمل اشرف على حفل زفاف ملكى قدّم عرضا " بالأقنعة " ظهر فيه الملك وبقية أعضاء الأسرة الملكية. كان واضحا فى منتصف القرن التأثر بمنهج باليه القصر الملكى الفرنسى. كما أنه بدءًا من عام ١٦٥٢ ميلادية يدخل جاسبر فرستر بكل ثقله إلى عالم الأوبرا الإيطالية، ويكتمل هذا الدخول والتأثر عام ١٦٨٩ ميلادية عندما يُشيدّ الملك كريستيان الخامس V. Christian فى منطقة Amalienborg دار أوبرا جديدة. فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى يتجهون إلى الاعتناء بفنون الموسيقى فيبرز كل من راينهارد كايزر، ومن بعده جوزيبى سارتى Reinhard Keiser, Giuseppe Sarti . كان ملوك الدانمارك يتدخلون شخصيا

وبحماس تجاه الحياة المسرحية. فمثلا أُغلق أحد المسارح عام ١٧٢٢ ميلادية، لكن سرعان ما يقرر الملك فردريك الخامس إعادة إشعاعات المسرح من جديد عام ١٧٤٨ ميلادية، ولكن بتغيير يضمن حماية المسرح. فقد أصبح المسرح وآلياته فى عهدة البلديات ومجالس المدن الدانماركية. كما أن القصر الملكى يبدأ من عام ١٧٧٠ ميلادية فى تقديم العَوْن المالى Subvention، ومُنشئا مسرحًا ملكيا يُطلق عليه (المسرح الملكى).

وفى السويد Sweden تضع الملكة كريستينا Christina طابعها وخاتمها على البلاد بدءًا من منتصف القرن السابع عشر ميلادى الأول. يكون هذا الطابع مَمْهورًا بالنموذج الفرنسى. ففى عام ١٦٣٧ ميلادية يُكوّن الفرنسى أنطوان دو بولييه Antoine De Bealieu عالم الباليه الملكى، ويتعهد بالرقص فيه شباب الطبقة الأرستقراطية السويدية. وفى عام ١٦٤٥ ميلادية يُحوّلون أكبر قاعات القصر الملكى إلى قاعة للرقص، قدّموا فيها لأول مرة الأسلوب الباريسى لباليه الدخول A Entrée، كان ذلك بمناسبة زيارة الفيلسوف الفرنسى ديكارت Descartes والذى جاء بدعوة من الملكة حيث عرضوا بالمناسبة ليبرتو من تأليف ديكارت بعنوان (ميلاد السلام) والذى لم يستعمل القناع فى أىٍ من مشاهده ليُظهر " مآسى الحروب " والتى صورتها شخصية Pani (بانى) فى عرض الباليه. استمر التأثير الفرنسى ممتدا ساريا حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى. استدعت الدانمرك فرقة التمثيل النثرى بقيادة Claude G. De Rosidor، ثم فى عام ١٧٥٣ ميلادية استقدمت الملكة لويزا Lujza فرقًا

فرنسية عملت بالدانمرك لمدة عشرين عامًا متواصلة . وبفضل من الملكة أنشأت الدانمرك مسرح (الروكوكو Rococo) فى مدينة دروتنينجُهولم Drottningholm الذى لا يزال قائما حتى اليوم. كما أن جوستاف الثالث .III Gustavus كان من أشد المولعين بالمسرح، وهو الذى وجّه الدولة إلى دور المسرح فى السياسة الثقافية، الأمر الذى أتاح فرصة كبيرة لتقدم الحياة المسرحية. يفتتح الملك جوستاف عام ١٧٧٣ ميلادية دارا للأوبرا لُتعرض عليها عروض وأوبرات تهتم بابراز الجانب التاريخى للسويد. استمرت العروض بشكل دورى ما بين عامى ١٧٧٥، ١٧٧٦ ميلادية بتمثيل السادة كبار رجال الدولة وشباب الأرستقراطيين فى قصر Gripsholmi وباشتراك الملك نفسه أحيانا والذى كان يمثل باللغة الفرنسية فى هذه العروض حتى يُوسّع دائرة المعارف السويدية بالدرامات الفرنسية والأوروبية العالمية. عام ١٧٨٤ ميلادية تتعاقد السويد مع مهندس المناظر الفرنسى Louis - Jean Deprez لويس چان دابريه . وما يكاد عام ١٧٨٧ ميلادية يدخل إلا وتُقدم Stockholm فرقة محترفة مسرحية تُمثل باللغة الأم السويدية، وتخضع مباشرة للملك سُميت مسرح الدراما الملكى [٣٨].

- **مسارح الأرستقراطيين فى البلاد الناطقة بالسلافية**

عانت الثقافة التشيكية كثيرا إذ تقابلت مع صعوبات جمّة بسبب الحرب. ففى أوائل حرب الثلاثين عام ١٦٢٠ ميلادية خسرت تشيكيا معركة Fehérhegy

(الجبل الأبيض) وخسرت معها الدولة استقلالها لتبقى تحت حكم آل هابسبُرج Habsburg . تشرذمت الطبقة المثقفة المُتنورة، أما الحياة الروحية فقد بقيت تحت تأثير الألمان. كانت أولى الأوبرات التى قُدمت فى العاصمة براغ عام ١٦٢٧ ميلادية فى قصر القيصر (هاينريخ شوتز مؤلف أوبرا دافنى Daphne والتى عُرضت باللغة الإيطالية).

فى العقود التالية قَدمت فرق أوروبية لتعرض أوبراتها فى قاعات قصور براغ، واشتركت فى هذه العروض فرق أوبرالية كبيرة وأخرى صغيرة محدودة العدد. ظل التأثير الإيطالى - خاصة فى عروض الأوبرا - مسيطرا طوال القرن الثامن عشر الميلادى. عام ١٧٢٤ ميلادية يدعو النبيل فرانز سبورك Franz Spork فرقة أوبرا ڤينيسيا، وكانت الدعوة فرصة للتشيكيين لبناء دار أوبرا جديدة لاستقبال فرقة أوبرا ڤينيسيا. لم يكن الإحساس بالقومية ناميًا آنذاك. لقد تبدّى هذا الإحساس - وبنبض مُنخفض - عندما تحدثت إحدى قصص الأوبرا عن موضوع تاريخى لشيمة Libu˜se جاء فى سياق إحدى الأوبرات، ولكن باللغة الإيطالية أيضا عام ١٧٣٤ ميلادية.

افتتح النبيل نوستيتز Nostitz فى براغ عام ١٧٨٣ ميلادية المسرح القومى الألمانى. وفى نفس مكان المسرح قدّموا فى ٢٩ أكتوبر ١٧٨٧ ميلادية أوبرا موزارت دون چيوڤانى Don Giovanni [٣٩] . وحتى يصل فن التمثيل باللغة التشيكية الأم، فقد اقتضى ذلك عدة عقود من الزمن، واجهت حروبا كان لابد من الانتصار فى معاركها.

فى بلاط ملك بولندا وكذا فى قصور النبلاء بدأت منذ نهاية القرن السادس عشر الميلادى موضة فنية تركزت فى دعوة الفرق المسرحية الأجنبية الأوروبية للتمثيل: جاءت إلى بولندا عام ١٥٩٢ ميلادية فرقة الكوميديانات الإيطالية، عام ١٦١١ ميلادية زارت البلاد فرقة مسرحية إنجليزية، ما بين أعوام ١٦١٦ ، ١٦٣٢ ميلادية زارت بكثرة الفرق الجوّالة الألمانية. فى عصر ولاديسالس الرابع .IV Wladisalsمنتصف القرن السابع عشر الميلادى اشتد التعاون بين البولنديين والأوبراليين الإيطاليين. عام ١٦٣٧ ميلادية يُجهز الجناح الجنوبى فى القصر الملكى فى وارسو "Sala Del Teatro " بأحدث التقنيات المعاصرة ووسائل وآليات الإضاءة فى المقصورات - الألواح والبناوير - إلى جانب الأوبرات الإيطالية كان يتم عرض مسرحيات نثرية إيطالية وألمانية. عام ١٦٤٥ ميلادية تم بناء مسرح القصر فى جدانس Gda´ns . فى عصر حُكم آجوست الثانى II. Ágost ما بين أعوام ١٧٢٤، ١٧٢٥ ميلادية شُيدت أوبرا فى مدينة وارسو، وساعتها بدأ مستوى العروض الأوبرالية والمسرحية فى الارتفاع إذ كان المشتركون فى العروض من الطبقة الأرستقراطية. قام بالمنظرية على خشبة المسرح فنانون مهرة مثل كاناليتّو Canaletto وكذلك السينوغرافى الأوروبى الشهير كارلو كواجليو Carlo Quaglio . وعلى الرغم من الأحداث التاريخية الصعبة التى مرّت بها البلاد - حيث كانت تتعرض مناطقها إلى التقسيم والتقطيع مرة بعد أخرى - فإن مسارح السادة كانت تزداد يوما بعد يوم. مثال على ذلك أنّ النبيل رادزويل Radziwillقد أقام فى قصره ناحية Nie´swie´zi عرضا باسم "Komedy Hauz" (منزل

الكوميديا) مُبتدعا خشبة مسرح خاصة كما تصورها هو. كان التمثيل يجرى على خشبة المسرح ذات الدورين (طابقين): الدوُر العُلوى تجرى فيه مشاهد الفُرجة، اللائقة للمشاهد والأعمال " الراقية الأنيقة ". فى الدور السُفلى (التحتانى) المشاهَد والأعمال العادية التقليدية. خشبة الطابقين هذه أفسحت مجالا للمكانية وللحيّز الفضائى Spatialوفى نفس الوقت أَعطتْ المشاهدين فُرصة البصرية المرئية المُفعمة بالحيوية Visualization. عام ١٧٤٤ ميلادية تخضع كل مسارح العاصمة وارسو لرعاية النبيل سالكوفسكى Sulkowski الذى حاول بعد عدة سنوات تطوير المسارح فعهد إلى أحد رجال الأعمال الأثرياء من أصحاب الثروات الضخمة هو فرانز ريكس Franz Ryx بتعهد جميع المسارح[٤٠].

فى روسيا كانت الاتجاه إلى أسلوب المُطلق يمر عبر قرنينْ من الزمان مُكونا القوة والقيمة المُطلقة. استمر اتصال القياصرة واحدا بعد الآخر بنتائج "الغرب" لكن بشرط حماية الروسيا - وأنفسهم أيضا - من تقلبات الاقتصاد الغربى حفاظا على قوتهم الاقتصادية الروسية، وهو ما أفرز نظام العبودية، ونظام استغلال الفلاحين والزُراع. وقد راعى الروس وهم يتعاملون مع الثقافة دور اللغة الأم فى إيصالها إلى مجموع جماهيرهم، خاصة فى حالات نقل الثقافة الأوروبية إلى بلاد الروسيا. وهو ما جعلهم يُعدّون لتحرير هذه الثقافات الأوروبية - الأجنبية - من لغاتها الأولى لتمريرها وبلغتهم الروسية الأم وحدها. وكما نعرف - أن الثقافة الروسية تضم بين جنبيها تُراثا مسرحيا شعبيا عريقا كان تحت يد كل مثقف ومُبدع، ومع ذلك فلم يحاول واحد من القياصرة بناء ثقافات عصورهم

على هذا التراث. كل قياصرة الروسيا من " المُجددين " لم يؤسسوا ثقافة بلادهم على التراث الماضى الكبير بل لعلهم " أسدلوا ستارا حديديا " على قِيَم التراث على الماضى معًا، كما " أخمدوا " تطور المسرح القادم من معاصريهم الأوروبيين.

عام ١٦٧٢ ميلادية يُصدر القيصر الروسى ألكساى ميهايلوفتش Alexszej Mihailovics قرارا إلى يوهان جوتفريد جريجورى Johann Gottfried Grigorij مدرس المهاجرين الألمان فى موسكو بأن يبدأ مع تلاميذه فى تقديم عروض مسرحية. أُعدّ عرض مسرحى عن موضوع لثيمة أدبية باسم Artaxerxész قُدم باللغة الروسية. لعب شباب أدوار النساء فى العرض. تم تعديل مبنى Preobrazsenszkójé إلى مسرح للعروض المسرحية (فى صالة المسرح أحاطت شبكات من القضبان الحديدية Grating مقصورة القيصر التى كان يجلس فيها ليشاهد العرض المسرحى).

عام ١٦٧٤ ميلادية يؤسس الروس مسرحا فى الكرملين. اقترح إنشاء هذا المسرح أرتامون ما تفيف بويار Artamon Matvejev Bojar صاحب أحد المسارح الخاصة آنذاك. لكن وفاة القيصر عام ١٦٧٦ ميلادية أوقف مشروع البناء المسرحى خاصة وأن سياسة " غربية معادية " كانت قد وصلت واستشرت داخل مواقف بعض القادة الروس ، ظل التقدم ثابتا بلا تغيرّ يُذكر حتى عام ١٧٠٢ ميلادية عندما بدأ تحرك ثقافى للأمام فى عصر القيصر نوج بيتر الأول Peter (Nagy) .I عندما تعاقدت الروسيا مع يوهان كريستيان كونستوت

Johann Christian Kunstot ويعض من زمــلائه ومنهم المجـرى الأصل إيڤــان إسـبـلافـسكى Ivan Szplavszkij. بعـد سنة واحـدة تسلم هذه المجـمـوعـة أوتّو فيرست Otto Furstالذى عمل حتى عام ١٦٠٧ ميلادية فى الميدان الأحمر على مسرح أقامه من الخشب. ولما كان القيصر بيتر بدءًا من عـام ١٧٠٣ ميلادية قد بنى مدينة بيترڤار PÉTERVÁR (قلعة بيتر) والتى أصبحت العاصمة الروسية رسميًا عام ١٧١٣ ميلادية، فإن عروض مسارح موسكو قد توقفت (نتيجة انتقال النشـاط المسـرحى إلى العـاصـمـة الجـديدة بيتـرڤـار - المترجم). كانت المناظر والديكورات والاكسسـوارات تُعد تحت اشـراف الشـقيقـة الكبـرى للقيصـر نتاليا ألكسـيـاڤنا Natalja Alekszejevna لدرامـات تـاريخـيـة ذات مـوضـوعـات إنجيلية[٤١].

برزت ظاهرة وخطوات كبيرة لبدء حياة مسرحية فى قصور القياصرة فى عـصـر حكم القـيـصـرة أنا إيانّوڤنا (١٧٣٠- ١٧٤٠) مـيـلادية Anna Ioannovna ميلادية. استدعاء لفرق مسرحية من أوروبا. جاءت فرقة من درسدن وظلت تُمثل لمدة سنتين فى موسكو الكوميديات الإيطالية بقيادة المسرحى الإيطالى تومّاسو زيزتورى Tommaso Ristori الذى عـرض إلى جـانب الكومـيـديات النثـرية، الكوميديا الموسيقية أيضا Commedia Per Musica. وحتى يتلوّن الريبرتوار المسرحى فقد تم التعاقد مع فرانسسكو أرايا Francesco Araja والذى عرض عام ١٧٣٦ ميلادية فى بيترڤار أوبرا La Froza Dell'amore E Dell'odio (قوة

الحب والكراهية) وهو العرض الذى سجّل العرض الأوبرالى الأول حامل القيمة الفنية فى الروسيا. بقى أرايا طوال حياته فى الروسيا مبتدعا فكرة (الأوبرا الجادة) فى الأرض الروسية. كان المسرح الألمانى الكلاسيكى هو آخر المسارح التى تلقت دعوة العمل فى الروسيا وفى قصور القياصرة قبل وفاة القيصرة أناً إيانّوفنا والذى جاء بفرقة فردريك كارولين نيبر المسرحية Friderike Karoline Neuber . وبعد وفاة القيصرة كان طبيعيا أن تغادر الفرقة روسيا (٤٢).

حكمت القيصرة ياليزافيتا باتروفنا - Jelizaveta Pertovna القيصرة القادمة - عشرين عاما القيصرية الروسية. عام ١٧٤٢ ميلادية تسمح بمتابعة عروض التبذير والإسراف Prodigalالتى كانت سائدة فى مسرح الروسيا. فى حفل تتويجها فى موسكو عرضوا أوبرا المؤلف هاسا Hasse المعنونة (عَطْفُ تيتوس) والتى تمهيدا للعرض شُيد مسرح خاص بهذه المناسبة يتسع لعدد خمسة آلاف من المتفرجين.

تتحدد الخطوات الأولى لنهضة المسرح الروسى فى جهود فرقتين من فرق الهواة كانتا من الطبقة الراقية. أولا مدرسة Cadet فى بيترفار على يد ألكسى سوماروكوف Alekszej Szumarokov أحد دراميى ذلك العصر، والذى قدّم عرض Horevعام ١٧٤٩ ميلادية. بعد ذلك جماعة فرقة مسرحية أخرى فى ياروسلاف Jaroslav تحقق نجاحا غير مسبوق تحت قيادة فيودود فولكوف - Fjodor Volkov رائد وأبُ فن التمثيل الروسى (١٧٢٩ - ١٧٦٣ ميلادية) وهذه

هى المدرسة الروسية الثانية. بعد ذلك اتحدت الفرقتان المسرحيتان فى فرقة واحدة قادها سوماركوف لأربعة سنوات مع استمرار مدرسة (كاديت) Cadet، حتى أصدرت القيصرة مرسوما قيصريا فى ٣٠ سبتمبر ١٧٥٦ ميلادية بعد موافقة البرلمان على تخصيص منزل جولوفكين Golovkin ليكون مقرًا "للمسرح الروسى" مُخصَّصا لعروض الكوميديا والتراجيديا. منذ ذلك التاريخ يبدأ احتراف فن التمثيل الروسى. وفى نفس الفترة يكتب أرايا ليبرتو باللغة الروسية الأم بعنوان (سيفالوس وبروكريس) Cephalus És Prokris والذى كان بداية فن الأوبرا الروسية [٤٣].

عام ١٧٦٢ ميلادية تصل كاتالين (الكبرى) Katalin (Nagy) إلى عرش الروسيا. ويبدو أن عروض الأوبرات الإيطالية أصبحت أكثر ثراءً وإسرافا. ففى نهاية القرن تتابع كبار الموسيقيين المهرة خلف بعضهم البعض: بالداسّار جالوبى، توماسو تِريتا، جيوفانى بايزيلو الذى كتب وأخرج عرض أوبرا حلاق إشبيلية، وبعد ذلك توالى عظماء الموسيقى الأوبرالية جوزيبى سارتى وأخيرا دومينيكو تسيماروشا.

Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa.

لعبت الأوبرا الإيطالية - فى الروسيا - أوبرات متسلسلة وأوبرات خفيفة ضاحكة Buffa ارتكزت على الأسلوب الفرنسى. كما قدمت فرقة مسرح النثر

الفرنسى عروضا كلاسيكية جديدة إلى جانب كلاسيكيات سوماروكوف، وتراجيديات ميهائيل لومونوسوف Mihail Lomonoszov . ثم برزت فى حياة المسرح الروسى كوميديات جانيس فونفيزين Gyenisz Fonvizin الساتيرية (Brigagyir - Nyedoroszl – قائد اللواء – الجنتلمان). وقفت هذه الكوميديات فى مواجهة وتحد مع الأدب الدرامى الكلاسيكى الروسى. فى وسط هذه الظروف الدرامية جاء ميلاد الأوبرا الروسية. يعرضون فى موسكو عام ١٧٧٩ ميلادية أوبرتين Melnyik Koldun, Obmanscsik I Szvat (الساحر، المخادع ومولنار وسيط الزواج) كأوبرتين فكاهيتين. فى بيترفار عُرضت أوبرا SZANKTPERYERBURGSZKIJ GOSZTYINYIJ DVOR (صف السوق فى قلعة القديس بيتر) كتب كلمات الأوبرا وموسيقاها ميهائيل ماتينسكى Mihail Matyinszkij بعدها تبعت أوبرا كتبها ڤاسيلى باشكاڤيتش Vaszilij Paskevics بعنوان (حادث سيارة) Nyeszcsasztije O kareti . وصل التقدم إلى قمته بلا منازع عندما ظهرت التراجيديا الكورسية المُعنونة Nacsalnoje Upravlenyije Olega (بداية حُكم أوليج) وهو العرض الذى اشترك فى إعداد موسيقاه ثلاثة موسيقيين كبار (سارتى، كارلو كانوبيو، باشكاڤيتش Sarti, Carlo Canobbio, Paskevics والذى عُرض عام ١٧٩٠ ميلادية فى أوبرا القيصر فى بيترفار [٤٤].

أما المسرح الروسى فقد جاء بأشكال خاصة فى طريق التطور، تشابه إلى حد ما مع نماذج مسارح القصور – فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى عرفت

الروسيا ما أُطلق عليه (مسارح العبيد)، طالما أنه بدءًا من عام ١٦٤٩ ميلادية لجأ أصحاب الأراضى إلى تضييق الخناق على طبقة العبيد والخَدَم، بعد أن تُرك العنان لمُلاك الأراضى الزراعية. وهكذا سُمح لهؤلاء المُلاك - الإقطاعيين بتكوين فرق مسرحية (عبيدية - من العبيد الذين لديهم). كان على رأس طبقة المُلاك هذه بيوترْ سارامـاتيف Piotr Seremetyev الذى كـان لديه ثلاثة مسـارح من عبيده عام ١٧٩٠ ميلادية واحد فى موسكو، والثانى فى كوسكوفو Kuszkovó والثالث فى أوستنكينو Osztankino عمل فى المسارح الثلاثة (٢٣٠) مائتان وثلاثون عضوا مسرحيا عَبْدًا. وعلى نفس نمط فرق العبيد المسرحية تكونت فرق جديدة عند علية القوم من الإقطاعيين كبار سادة القوم: دولجروكى، يوسوبوف، جوليكين وكلهم من نبلاء الإقطاع Dolgorukij, Juszupov, Golicin. فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى كانت استمرارية هذه الفرق تُكوِّن صورة مسرح الروسيا القيصرية، وفى الحقيقة فإن تطور المسرح الروسى فى خط الاحتراف قام على أكتاف هذه الفرق المسرحية. كما أن مسارح القياصرة ظلت مستمرة كذلك فى العمل المسرحى حتى عام ١٩١٧ ميلادية.

- **مسارح القصور المجرية**

تمركزت مسارح القصور لعلية القوم من المجريين فى قصور الشتاء فى ڤيينا (فى ذلك الوقت كانت المجر والنمسا إمبراطورية واحدة - المترجم). كانت المجر

تُسمى " المجر الملكية " فى القرن السابع عشر الميلادى. المعلومات التاريخية عن الفترة قليلة وظلت هكذا حتى القرن (١٨) ميلادى وتحديدًا حتى النصف الأول من القرن. هذا الغياب التاريخى يعود إلى الاحتلال التركى، لم يكن فى هذه الأماكن أية سلطة لِعلية القوم المجريين، كما لم تكن هناك أية خُطط اقتصادية - ثقافية، ولا حتى عروض مسرحية لأية مناسبات تُذكر. كان النصف الأول من القرن الثامن عشر يمثل " فراغًا " شاملا عامًا حتى انتفضت حرب التحرير والحرية (حرب راكوتسى Rákoczi) (دارت الحرب ضد الاحتلال التركى للمجر حتى هرب العدو التركى - المترجم) لكن البلاد بعد تحريرها وقعت مرة ثانية فى قبضة السادة وعليه القوم.

قُرب منطقة (Erdély) ترانسيلڤانيا Transylvania كان الإعداد يجرى فى بلاط بتهلَن جابور Bethlen Gábor لتقديم عرض بلاطى فى القصر بمناسبة وصول زوجته الثانية كاتالين Katalinمن براندنبرج Brandenburg. فى ٢٢ مارس ١٦٢٦ ميلادية يُقيم الكولليجيوم المُوحَّد Unitarian عرضا يمثله طلاب الكولليجيوم. بعد عدة أشهر يطلب القصر من ڤينيسيا إرسال (٣٠) ثلاثين قناعا للتمثيل، والظاهر أنّ هذه الأقنعة اشتركت فى العرض "Balleth" والذى ظهرت فيه السيدة الأولى فى القصر Mars أمام شخصية Mercurius (مركوريوس) التى قام بها شخص يُدعى (ألفنتسى) Alvinci من كبار رجال البلاط. وبعد عدة سنوات يتحدث المطران الإصلاحى فى ترانسيلڤانيا جليبى كاتونا إشتڤان Geleji Katona István عن خُطبة المواعظ فى الكنيسة التى سمّاها "تمثيل

الكوميديا Comoedia - Jáczok " بالأبطال هكتور، بريامـوس، أجاممنون، بانْك بأنْ * (!) وآخرون Hektór, Priamosz, Agamemnón, Bánk Bán .

فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى تنبثق الأعمال الأدبية الدرامية من ثقافة القصور التى تتواجد على الحدود المجرية. إذ تُشاهد عام ١٦٤٨ ميلادية كوميديا قادمة من حدود الجنوب الغربى للمجر من مدينة Klenovnik (كلانوفنيك) بعنوان Constantinusnak És Victorianak Egy Máshoz Való Igaz Szeremekrül Irott Comédia.

من المحتمل أن يكون مؤلفها (جيمِرْ) Gömör من ناحية Krasznahork (لاتزال نسبة الكوميديا هذه إلى المؤلف تخضع للبحث والمناقشات والجدل القائم حتى اليوم). بين عامى ١٦٧٠، ١٦٨٠ ميلادية تظهر كوميديا فلورنتينا Florentina ثم تظهر شخصيات فى القُرى المجاورة لتمثل أنواعًا جديدة للمسرح، كما يُرى فى عروض مثل Actio Curiosa, Gaude Avagy Csernél Istvá بدءًا من عام ١٦٧٨ ميلادية. هذا النوع من الكوميديا أسهل قراءة لأنها كوميديات بهدف القراءة (وليست التمثيل) (٤٦).

كتب أوتليك چيرچ Ottlyk György فى ١٩ نوفمبر ١٦٨٧ ميلادية واحدة من هذه الكوميديات " كوميديا القصر " نقرأ فيها من مذكراته التسجيلية Arma

---

* Bánk Bán شخصية عسكرية وقائد جاء بالنصر إلى بلده المجر. وهناك مسرحية تاريخية مجرية بعنوان بانك بان.

عنوان "لكوميديا القصر" Victoriosa Suae Majestatis Contra Hostem...
عام ١٩٦٩ ميلادية كتب فلفينتزسى چيرچ Felvinczi György "كوميكو تراجوديا" Comico - Tragoedia فى مدينة كولچفار Kolozsvar نعرف من أحداثها وقصصها تاريخ حياته. ومن المؤكد أنه خصصها للتمثيل لأنه بعد بضع سنوات - عام ١٩٩٦ ميلادية تقدم بطلب إلى القيصر ليبوت الأول I. Lipot للتصريح له بإخراج المسرحية عرضًا على خشبة المسرح. ويكتب كيش ماكى تيكيلى Késmáki Tököly عن هذا النوع من المسرحيات أنها تلتصق وتنتمى إلى السادة وعِلية القوم، والتى كانت تُعرض فى مناسبات كرنفالية عام ١٧٩٤ ميلادية(٤٧).

كما سبق الذكر بأنه لم تبق لدينا بيانات أو علامات على مسرحيات السادة هذه فى النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى. إن أقرب شهادة على ذلك العصر تصلنا من عام ١٧٥٧ ميلادية بأنه كان هناك عرض قُدّم فى قصر تشارلس Charles، وأنّ أثرياء مدينة بوچونى Pozsony وسادتها قد شيدوا مسرحًا خاصا بهم بمناسبة قدوم إحدى فرق الأوبرا الإيطالية الزائرة إلى المجر. كما تشير البيانات الواردة أخيرا إلى أن عام ١٧٦٧ ميلادية قد شهد عرضا فى مقر القصر الصيفى لبريماش باتّانييى Primás Batthyány الواقع فى بوجونى أيضــا لأوبرا چوزيف هايدن المعنونة (المُغنيــة) La Canterina. عــام ١٧٦٨ ميلادية يتم افتتاح مسرح بناحية أسترهاز Eszterház ويظل هذا المسرح يعمل فى استمرارية مُقدمًا عروضه حتى شهر سبتمبر من عام ١٧٩٠ ميلادية. أخيرًا

وفى الثُلث الأخير من القرن الثامن عشر الميلادى تأتى الأخبار الأولى عن عروض مسرحية تُجرى من فرق جوّالة فى المناطق الحدودية (على حدود دولة المجر - المترجم) وداخل القصور هناك: عام ١٧٧٧ ميلادية فى Körmend، وبين أعوام ١٧٧٨، ١٧٨٥ ميلادية فى قصر Grassalkovics جراسالكوفتش) فى جيديللو Gödöll´ó، ثم عام ١٧٨٨ ميلادية قُرب منطقة Péceli Rádayék (بيتسلى رادوييك)، وبين أعوام ١٧٩٩، ١٨٠٣ ميلادية فى قاعة قصر تشارلس حيث مسرح الأسرة فى (توت مَجَرّ) Tótmegyer [٤٨] .

" Theatrum Mundi " -

" Schola Vitae "

• المسرحية الباروكية الاسبانية

يُشير تاريخ المسرحية الأسبانية إلى إنها سارت ضمن تغييرات خاصة بها خلال القرن السابع عشر الميلادى. ففى القرن السابق (١٦ ميلادى - المترجم) وصلت ثقافة المسرح فى أسبانيا إلى عبقريات شعبية، تطورت فى عدة عقود سريعة إلى التأكيد على فنون البلاط خاصة عندما بدأ فيليب الرابع .IV -

Philip - Fülöp حُكمه عام ١٦٢١ ميلادية، واتسمت هذه الفنون البلاطية بالتأثر بالنموذج الإيطالى. فى عروض محدودة ومغلقة ظهر الملك فى هذه العروض كما اشترك فى رقصات هذه العروض. وكعامل ملكى لنشر الفنون فقد كان الملك يُوجه دعوات بين الحين والحين إلى فرق محترفة أوروبية لتكون عروضها نموذجا عاليا يسترشد به المسرح الأسبانى. كان الاختيار كبيرا فى هذه الفرق ودعوتها إلى أسبانيا، فالتاريخ المسرحى يؤكد عمل ما يزيد عن (٤٤) أربعة وأربعين فرقة مسرحية وأوبرالية محترفة على مستوى عالٍ كانت تعمل آنذاك فى عواصم البلاد الأوروبية. أُغرم القصر الملكى بنوع مسرحى كان يُفضله من بين أنواع المسرحيات الأخرى هو Fiesta والذى كان يحوى صورا تياترالية فُرجوية بصرية على نمط المعارض التشكيلية. هذه الخصائص الفنية - التياترالية نعثر عليها فى الأعمال المتأخرة عند لوب دو ڤيجا Lope De Vega. ففى عام ١٦٢٩ ميلادية فى مبنى كان يُسمى Pradó - Beli Zarzuela حقق عرضٌ (مسرحية مُغنأة) نجاح كبيرا، من تأليف ڤيجا ونفّذ مناظرة وديكوراته (كوزيمو لوتّى) .Cosimo Lotti

كان الشاعر الدرامى (أوجستين موريتو) Augustin Moreto شاعر البلاط النأبه هو الذى نشر على الرأى العام الأسبانى دراماته الفكاهية ومن بينها درامته المعروفة باسم (دوناّ ديانا) Donna Diana كما كتب الدرامات الكوميدية الخاصة بالقصر الملكى مثل Antonio Hurtado De Mendoza وكُلها عُرضت فى المقر الصيفى لملك أسبانيا.

فى الفترة الزمنية نفسها يبدأ بدرو كالدرون دو لا باركا Pedro Calderon De La Barca شق طريقه المسرحى كواحد من أعظم كُتاب العصر الدرامى بعد شيكسبير. يكتب كالدرون عام ١٦٢٣ ميلادية أوّل دراما له Amor, Honor Y Poder (الحبُ ، شرف وقوة) مسرحية مليئة برمزيات تقود إلى موتيفات تعود إلى " العصر الذهبى " للأدب الدرامى الأسبانى كما تعود إلى صراعات القرن الماضى – السابق بكل ما حمله من أحاسيس لأفكار القومية والوطنية التى كانت كامنة فى أفئدة المجموعات الشعبية والجماهير المواطنة، بما خَفّض من القوة الملكية الحاكمة وارتفع بإحساس المواطن – الفرد روحيا وإنسانيا.

من بين مائتى مسرحية كتبها كالدرون ترتفع (١٢٠) مائة وعشرون مسرحية وتلتصق بأفكاره الإنسانية. من أهمها تراجيديا (أنّا بولين) Boleyn Anna ثم باقى قائمة الدرامات الكالدرونية (إنشقاق الكنيسة الإنجليزية – Schism، الحاشية الظريفة، طبيب الشرف) إضافة إلى موضوعات درامية أخرى تعكس مشكلات جارات أوروبية ساعتها، بل وحتى اليوم تصعد هذه المشكلات الدرامية فى كل مكان كما فى درامته (قاضى زاليما) Zalemeai Biro.

من بين درامات العصر المتأخر يمكن ملاحظة القيم وتثمين الأدب الدرامى العالمى. مثال دراما (النبيل الوفى) التى تُعلى من المصلحة القومية على المصلحة الشخصية الفردية . ثم دراما (ماجوس المُعجزة) Miraculous Mágus والتى استلهمها من موضوع فاوست Faust خُطوط لونّتها بالألوان الدرامية الأسبانية.

ثم (حُكم الحياة) تحكى قصة بارلام ويوسف Barlam - Jozaf فى إطار فلسفى درامى مؤثر تحمله شخصيات تعرف مهنة المسرح والدراما.

إلى جانب هذه الدرامات كتب كالدرون (٨٠) ثمانين مسرحية من نوع (الأوتو Auto) هذا النوع كان معروفا فى القديم قبل دخوله إلى الدراما الأسبانية. لكنه هنا قد تطور بعناصر رمزية تحمل قوة كبيرة نافذة تتمركز فى النص المسرحى جامعة بين اللاهوتية - والأيديولوجية Theology - Ideology فى مَشَاهد "المذبح المُقدّس" *. لعل أكبر ما يُشد النظر هو (مسرح العالم الكبير) "Theatrum Mundi" هذه الدراما المُفسرة لعديد من الأفكار المجازية - الاستعارية Metaphorical للنظرة الدينية الباروكية. إنّ إبداع - المؤلف (Autor) الذى يرى فى نفسه أنه يُمثل العَالَمَ يثق تماما أنّ العالم نفسه هو الآخر يثق فى المسرح الكبير للبناء والتشييد. شخصيتان تحملان مِفتاح المسرحية إلى طريقين هما المَهْدُ والميلاد Cradle - Birth ، الكَفَنُ Coffin . أما الشخصيات فهى قانون الرحمة والرأفة، الملك، الحِكمة، الجمال، الثراء، فالحو الأرض، الشحاذ، وولد صغير.

بعد أن يدور بنا كالدرون حول حياتات على الأرض يدخل ويُدخلنا معه إلى الحقيقة الأبدية. يُعلن الحوار عن نظرة كالدرون تجاه العالم بل وتستند عليها

---

* المشاهد التى يظهر فى مناظرها " المذبح "، وما هو الأغلب فى كل المسرحيات الدينية واللاهوتية - Holy Eucharist - المترجم .

الدراما ذاتها عندما تصل الدراما إلى نهايتها فلا يدخل إلى المذبح أو يخطو إليه إلا الشحاذ والحكمة. أما الولد الصغير - فلغياب خبرته لصغر سنه - فلا ينال لا حسنة ولا سيئة كما لا يُجزى ولا يُعاقب. بالنسبة لشخصيتى الملك والجمال فلابد لكل منهما من عقاب وقصاص Penalty فى نار تنظف جسديهما حتى تتم الكفّارة Penance .وبدون قانون الرحمة والرأفة سيذهب كثيرون إلى الجحيم: الثراء. ولابد من الإشارة أيضا إلى أنّ كالدرون فى Zerzuela قد نحا إلى الميلودراما فى هذا النص المسرحى. يكتب عام ١٦٥٧ ميلادية (أبواق الخليج) El Golfo De Las Sirenas يعرض فيها مغامرات أوديسيوس Odüsszeusz التى تكلفت (١٦,٠٠٠) ست عشرة ألف دوكاتيه * لعرض توخّى الفُرجة.

فى العام التالى للعرض خرجت ثلاثة أعمال على النمط الترفيهى نفسه فى القصر الملكى (٤٩).

لم تكن دراماتورجيا كالدرون فى زمنها تسير فى تواز Parallel مع أشكال التعارضُ، لكنها قدّمت أفكارًا ابتكارية مُلهمة مُوحية inspire لكل أنواع المسرحيات الأوروبية الأخرى. وكان الناتج الدرامى رائعا فى تعليم وتوجيه دراميين آخرين إلى الفكر الكالدرونى المُتفتّح. فحروب الأيديولوجيات دخلت إلى المناهج والنُظم الدراسية لتملأ الأجسام والأبدان والعقول من قبلها بالرؤية المُلهمة. والآن قد تعلمّ المعلمون - المربيون البداجوجيون أن التعليم هو مدرسة الحياة "Schola Vitae" .

* الدوكاتية : Ducat عُملة ذهبية أوروبية - المترجم.

باستعمال وممارسة التعليم الإنسانى فى المسرحيات أصبح الهدف تربويا بِداجوبيا - Pedagogical رغم الحيّز الضيق غير المتسع فى النهج بما أُطلق عليه " قضية داخلية ". وهو ما كان قائما أيضا ومُمارَسًا فى الدراما البروتستانتية ومدارسها، والتى بدأت انتشاراتها على يد لوثر Luther ببعض الايبيزوديات من قصص الإنجيل والتى كانت مناسبة للمسرحيات آنذاك . جاء نظام اليسوعيين مُمثلاً للتشكيل المُضاد Counter - Formation والتشكلّ المعارض لكل البِنية وهو ما غيرّ من أمور كثيرة. من البداية الأولى اعترف اليسوعيون بإمكانيات التأثير الواسعة على الجماهير بواسطة المسرح، واستعملوا بكل عقلانية وسائل مُوصِّلة إلى هذا التأثير كانت (إعلان وإشهار العقيدة) "Propaganda Fipei" ومُسخّرين فكرة الدعاية العقائدية فى طريق الانتصار. لم تكن المسرحية المدرسية عندهم حلية أو حاجة قد تأتى وتذهب، لكنها كانت جُزءًا أساسيا إجباريا من المنهج المدرسى التعليمى. فى نهاية كل عام دراسى يتم عرض عدد من المسرحيات باللغة اللاتينية . كل سنة دراسية من بداية الصفوف إلى نهايتها تعرض مسرحية مختلفة عن مسرحية السنة الدراسية الأخرى. فى الاحتفالات المسرحية المدرسية الكُبرى أحيانا ما كان يشترك فى التمثيل طُلاب

من طبقات عُليا Convictus Nobilium . عندما تم للنظام اليسوعى التأكدّ من أنّ قوة العقيدة الكاثوليكية آخذة فى الانهيار والاضمحلال وأنه لا يقف وراء تأييدها إلا ملوك أوروبا والطبقات الحاكمة جاء تبنىّ فكرة إقامة مباريات وسباقات بين ما تحمله اليسوعية من أفكار، وبين المسرحيات " الملكية " وما تحمله من مضامين ضعيفة، طبعًا إن أمكن تنفيذ مثل هذه الخُطة. فى نصف القرن الأول كسبت النظرية الرِّهان. عام ١٦٣١ ميلادية يَقبل ألِسّاندرو دوناتو Alessandro Donato فى مؤلفّه فن الشعر Ars Poetica القديسين والأبطال الشهداء الدراميين فى الأعمال والأدوار المسرحية. ويكتب الفرنسى چان دابروى Jean Dubreuil كتاب Perspectiva Pratique (تدريب المنظور) لنظام المناظر فى العروض المسرحية. يُترجَم الكتاب إلى اللغة الألمانية فى عام ١٧١٠ ميلادية، ثم أخيرًا: يكتب أبُ اليسوعيين Claude François Ménéstrier كلود فرانسوا مينيستريِيه كتابين واحد لموسيقى خشبة المسرح والثانى لفن الباليه (!) عن الماضى وقصص وتاريخ المعاصرين القدامى ما بين عامى ١٦٨١ ، ١٦٨٢ ميلادية. أحد الأعمال الهامة والتى اشتهرت بعد ذلك فى بلاد أوروبا ما كتبه چوزيف دو چوڤانسى Joseph De Jouvancy بعنوان (الكلام وقواعد تعليمه) Ratio Discendi Et Docendi، ومنذ عام ١٦٩١ ميلادية – وبتعاليم الكلام وقواعده وهو ما يدخل فى دراماتورجيا اليسوعيين – تتطور فنون الإلقاء والتمثيل اليسوعى، رغم أنه حتى ذلك الوقت لم يكُن مسموحًا بتناول موضوعات الحب أو الغرام فى المسرحيات المدرسية اليسوعية، كذلك كان ظهور المرأة للتمثيل على

خشبة المسرح من الممنوعات الأساسية. عام ١٧٢٥ ميلادية يُصدر لو جيى Le Jay كتابا بعنوان (كتاب الكورس) Libre De Choreis يفتح فيه الفُرص الواسعة للباليه على خشبة المسرح، وهو ما استفاد من الفكرة Jean Georges Noverre لعرض عروض إصلاحية تُصحح من آليات فنون الرقص على المسرح: " فالباليه هو رقص درامى لأنه يُظهر إعجاب المشاهدين له عبر أهداف نقية تكمن داخلها كل أنواع الحدث الدرامى، والأخلاقيات والمعاناة عند الشخصيات، والحركة النابضة، والوضعيات (البوزات) المُتشكلة على الدوام. ويجرى كل ذلك بواسطة الغناء، والآلية الميكانيكية Machinery، وكل مساعدات مسرحية أخرى"(٥٠) . بعد أن شيّد الملك الفرنسى لويس الرابع عشر أكاديمية الرقص عام ١٦٦١ ميلادية قررت المدارس اليسوعية إدخال مادة الرقص مادة تعليمية فى مقررات مدارسها، وسرعان ما ظهر تغيّر إيجابى على العروض المسرحية المدرسية اليسوعية، كما حدث عام ١٧٢٦ ميلادية فى كلية لويس الكبير Collège Louis - Le Grand فى عرض مدرسى رَفَعَ عنوان: (إنسان متعلم يُقدم الفُرجة، أو مدرسة الفضائل فى المسرح المُتغير الجديد)(٥١).

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى كان مائة (١٠٠) كولليجيوم يسوعى (!) يقدمون عروضهم التمثيلية فى فرنسا. مكان العروض هو أحياء مدارس اليسوعيين أو فى القاعات الكبرى للقصور والبلاطات، وأحيانا ما كانوا يختارون أماكن أخرى لإقامة العروض عليها: فى قاعات قصور الكاردينالات أو بلاطات السادة علية القوم. وأحيانا أخرى على مسارح خاصة لهم شُيدت للعروض.

حضـر الملك وحاشيته بعض هذه العروض، كما اعتاد أن يُشاهدها أولياء أمور الطلاب فى الكولليجيوم وكذلك مدعوون من الشخصيات العامة. وصل عدد مشاهدى أحد العروض إلى (٤٠٠٠) أربعة آلاف متفرج.

فى إمبـراطورية هابسـبرج Habsburg (المُكوّنة فى اتحاد بين دولتى النمسا والمجـر - المترجم) تركز أكبر نشاط يسوعى مسرحى بالفرق العاملة فى الإمبراطورية، وفى استعدادات كبيرة وفّرتها المقاطعات والأقاليم النمساوية، وكذا ملكية المجر التى كان بها ما يقرب من (٣٥) خمسة وثلاثين كولليجيوم (فى زمن إمبراطررية هابسبرج كان هناك ملك مجرى وفق نظام الاتحاد النمساوى - المجرى - المترجم) بما يعنى أنّ العروض المسرحية فى المجر كانت تجرى فى صورة مستمرة. حوارات المسرحيات من تأليف مُدرسين من الرهبان. يُشير أوتو روميل المؤرخ المسرحى لهذا النظام الذى بقى عاملا ونشطا لمائتى عام إلى وجود (١٠٠) مائة مؤلف درامى وكاتب مسرحى آنذاك [٥٢]. أغلب هؤلاء المدرسين - كُتاب الدرامات اليسوعية كانوا يكتبون بحكم وظائفهم التدريسية، نذكر ثلاثة من أشهرهم. الأول چاكوب بيدرمان Jakob Bidermann الذى درّس فى ميونيخ وأوجسبرج مُتعلمًا من العبقرية الدرامية اليسوعية الأسبانية عند كالدرون.

مسرحياته شكّلت انتقالا ايجابيا للدرامات، إلى جانب درامات أخرى من صُنعه تجاه تحقيق مصطلح (الفُرجة الترفيهية) وتمجيد القيصر (درامات Ludi. Caesare) قام بيدرمان عام ١٦٠٩ ميلادية بإعداد لقصة القديس برونو Brúnó فى كولونيا الألمانية عنَوّنَها Cenodoxusa تعرض " الوصول إلى الجحيم " داخل المعاناة فى الدراما مُفجرا بعض المشكلات وفى احتضان لنعيم وسعادة الإنسان Bliss، ومُتعمدًا إبراز الخسائر والمشكلات التى تعود على الإنسان - البشر. وكذلك فعل نيكولاوس أڤانسينوس Nikolaus Avancinus فى أعماله عندما حددها فى خدمة مصالح الجماهير. نستطيع أن نُقرر بكل صراحة أنه منذ انتهاء حرب الثلاثينيات بدءًا من عام ١٦٤٨ ميلادية أن الدراما اليسوعية الڤييناّوية (فى ڤيينا) لم تكن تتوخى موضوعات عادية أرضية، لكنها كانت تتجه مباشرة إلى المصلحة السياسية للكنيسة، وذلك بإعلانها الطموحات الضخمة للشرعية والعدالة: وبدلا من الدعوة إلى العقيدة والحب الأخوى دخلت القوة الجبرية الدينية لتحل محل الدعوات الأولى. نوع جديد من "Theatrum Mundi" وتفسير جديد لمهمة مسرح العالم، لا يصبح الملك فيه واحد من بين بقية المشتركين من هذا العالم، ولكن ليكون هو المسئول وحده عن هذا العالم وسيد كل صغيرة وكبيرة فيه. هنا تصل المسرحية اليسوعية لتكون واحدة من أكبر العروض. دراما Pietas Victrix لأڤانسينوس (الرحمة المنتصرة). عام ١٦٥٩ ميلادية " مسرحية ملكية " فُرجوية كبيرة، ينتصر فيها فلاڤيوس مكسنتيوست Flavius Maxentiust على كونستانتينوس Constantinus القيصر

المسيحى. ويستمر العرض فى صورته المجازية لتمجيد الحاكم وبطانته. تضغط مُثيرات الأذن ومُنبهات العين Stimulations على الشعور الدينى والشعور والإحساس بالدين - وهذا ليس من الدراما فى شئ " لكنه مسرح ". يكتب أفانسينوس هذه الليبرتوتات (جَمعٌ ليبرتو - المترجم) الاحتفالية فى سلسلة من الأعمال تحت اسم Poesis Dramatica ويُصدرها كتابٌ مُهدىً إلى نادشدى فرانس NáDasdy Ferenc عام ١٦٥٥ ميلادية (٥٣).

ازدهرت المسرحية اليسوعية فى مدينة شوبرون - المجر ما بين أعوام ١٦٣٨، ١٦٧٣ ميلادية، حتى وإن لم تتوسع كثيرا المسرحيات اليسوعية الباروكية فى عاصمة الإمبراطورية. إلا أن الوثائق تُشير إلى أن عدد العروض وصل إلى (٣٠٠) ثلاثمائة عرض، وأن ما بين أعوام ١٦٧٦ ، ١٧٢٨ ميلادية قد تم تصميم (١٠٦) مائة وستة تصميما للديكور المسرحى. أغلب العروض كانت باللغة اللاتينية، وما بين أعوام ١٦٤١، ١٦٥٤ ميلادية جرت عروض باللغة المجرية. أما السنوات الأخيرة فتكشف البيانات التاريخية التى بقيت فى ذمة التاريخ على أن العروض فيها جرت باللغة الألمانية (٥٤).

يُعتبر الكاتب الدرامى النمساوى يوهان بابتست أدولف (١٦٥٧ - ١٧٠٨ ميلادية) Johann Baptist Adolph ثالث كبار كُتاب الدراما اليسوعية، الذى اتجه بالأسلبة الفنية Stylization إلى الذوق الروكوكوكى مبشرا به الدرامات المدرسية: عن طريق التطوير التراجيدى بتكثيف عناصر الإثارة والرُعب للوصول

إلى قمم الدرامات Climax ثم وضعْ الحلول فى نهاية المسرحيات. يلجأ الدرمى ثامستوكليس Themisztoklész فى دراماته إلى وضعْ عنوانين لاسم الدراما "مستويان للعنوان": " تصالح النبيل ثامستوكلين مع أدماتوس Admetusz، بواسطة من ابن الملك – المسرحية صورة لتصالح الإنسان مع الله "(٥٥).

وهنا تتوسع منتشرة أصوات العامة Plebeian التى تظهر فى الديالكتيك الڤييناوى عبر أجزاء الإنترلود فى المسرحيات. وهو ما نعثر عليه فى الدراسات النظرية التى اشتغل عليها فرانسيسكوس لاند Franciscus Land على غرار دراسته Dissertatio De Actione Scenica (أُطروحة حول تقنيات التمثيل)، والتى تُحدد نتائجها أن مهنة التمثيل هى صنعة لابد من تعلّم أصولها وقواعدها. وعلى هذه النتائج فإن العلاقة بين المسرح والجماهير والمسرحية يُقدم إليها (برنامج العرض) (الذى يُوزع أو تشتريه الجماهير للوقوف على معارف العرض المسرحى – المترجم) والذى يُطلق عليه Periocha. كان هذا البرنامج يُكتب باللغة اللاتينية وفى بعض الحالات فى العروض كانت لغة أو لغتان تُضاف على اللاتينية للتعريف بدياليكتيكية المسرحية ومعلومات أخرى. يحمل برنامج العرض هذا خَلاصات وبراهين Arguments وأقوال وعبارات إنجيلية تتصل اتصالا مباشرًا بالمضمون الدرامى للمسرحية وفى تلخيص كما سبق الذكر: كيفية استعمال البرولوج المجازى Allegoric Prologue، التعريف بتتابع الأحداث بالتسخين بالإحماء والتيارات الحَثِّية Induction Heating وكذلك بالتنبيه والتمهيد إلى الخطاب المسرحى الدرامى الذى يُوجهّ عادة إلى النظارة من قِبل

ممثل أو أكثر قُرب انتهاء المسرحية Epilogue (الأبيلوج). يعمل العرض المسرحى على تثبيت كل هذه الإشارات والمعلومات الفنية والفكرية التى جاءت فى (برنامج العرض): يتوزع المضمون الدرامى على فصول مسرحية ما بين ثلاثة وخمسة فصول تسبقها مقدمة استهلالية Prelude مجازية الشكل. بين بعض العروض يدخل " الكورس " ليضطلع بأجزاء فى العرض كما تدخل إقحامات من الرقصات. ولهذا وجد (الباليه) مكانا ووظيفة له فى العروض المسرحية. أحيانا ما كانت الإنترلود الدرامية تعمل على تطوير العروض (٥٦).

ما بين نهايات القرن السابع عشر وبداية دوران القرن الثامن عشر الميلادى تأكد العصر الذهبى للفترة المسرحية التاريخية. بعد ذلك كان التطلع إلى الأوبرات، وإلى فرقها الزائرة للبلاد الأوروبية، وإلى تطور ومن ثَمَّ اكتمال الاحتراف المسرحى، وفى اتجاه مباشر إلى تكوين وإبداع درامات المواطنين Middle - Class Drama.

فى ذلك الوقت كان النصف الخارجى لأوروبا يلعب دورا مهمًا بدوله (وسط أوروبا ومنطقة البلقان - المترجم) فى إحياء المسرحية اليسوعية. أمثلة عديدة على ذلك نراها فى " الملكية المجرية " ومناطقها والتى كانت تابعة للمقاطعات

النمساوية. عام ١٥٦٢ ميلادية كُتب عن كولليجيوم Tyrnav بناحية (نوج سومبات) Nagyszombat أنّ خطابا عاليا من فرديناند الأول I. Ferdinánd قرر افتتاح مدرسة فى شهر مايو عام ١٥٦٤ ميلادية كان بها خمس سنوات دراسية لتدريس وتدريب فنون التمثيل. وبجانبها وحتى منتصف القرن السابع عشر الميلادى كان هناك مركزا مسرحيا فى مدينة زغرب Zágráb. لكن ما أن انتهت حرب الثلاثين حتى أُفتتح عدد من الكولليجيومات: ظهرت فى مُدن سَبَش، منجم باستارسا، منجم شالماتّس، ترنتشين، شاروش بَتَك، ساكولتسا، ليتشا، كاشاً، أونجفار، أبَرْيُش، Szepes, Beszterce, Selmec, Trencsén, Sárospatak, Szakolca, L´ócse, Kassa, Ungvár, Eperjes.

قدّمت هذه الكولليجيومات نشاطا مسرحيا ملحوظا بدءًا من عام ١٦٤٠ ميلادية. ثم تبعتها كولليجيومات أخرى، فى كوماروم Komárom عام ١٦٨١ ميلادية، ثم فى بيتش Pécs فى نهاية عام ١٦٨٦ ميلادية بعد التحرر من قبضة الاحتلال التركى. عام ١٦٩٤ ميلادية بمناسبة مرور مائة عام (١٠٠) على إنشاء النشاط المسرحى فى الكولليجيوم حيث توالى عرض المسرحيات. والحق أن هذه العروض الاحتفالية بمناسبة المئوية قد عرضت نماذج عديدة من الأشكال المسرحية احتوت على الكثير من الديالوجات والخطابة (" والإلقاء ") Declamation وعلى ("مشاهد قصيرة") Actiuncula وكذلك على ("قصص مَنظَرية") Fabula in Scena، ثم على دراما أو دراماً Drama, Dramma

("الدراما الكُبرى"). لكن هذه العروض لم تأت على ذِكر مصطلحى التراجوديا أو الكوموديا إلا فى القليل النادر Tragoedia, Comoedia . أغلب نشاطاتها قامت على الصور التالية: In Scenam Datus ابمعنى (" معلومات منظرية "). بعد ذلك ظهرت فى نهايات العصر Dramma Per Musica فى اتجاه رؤية Hasse (هاسا) ipermestra، وكذلك نوع عُرف باسم Actio Sacra Per Musicam Producta ("أحداث قُدسية بمعاونة الموسيقى"). عام ١٧٦٩ ميلادية [٥٧]. استعملت العروض اللغة اللاتينية، وإلى جانب موضوعات تاريخ الكنيسة الكاثوليكية وموضوعات إنجيلية وميثولوجية قديمة قدمت العروض موضوعات درامية عن شخصيات صنعت تاريخ العالم فى إعداد مسرحى. كثيرا ما نسخوا- نقلا - الحوار والعبارات. ضمن هذه المحاولات جاءت مسرحيات الأبطال التاريخيين فى التاريخ المجرى. ففى عام ١٥٨٧ ميلادية قُدم عرضٌ عن أعمال القديس إشتفان István. فى ناحية كولچفار، وفى بدايات سنوات القرن السابع عشر الميلادى يؤلف الكاردينال جاليّرت والنبيل إمّرا Gallert, Imre مسرحية عن حياة الملك ماتياش Mátyás، يتبعهما فى هذا الطريق - التاريخى كل من القديس لاسلو وأندرا László, Endre ليُقدما عرضا يتناولان فيه شخصيته سلامون Salamon أحد الملوك التاريخيين، والعرض الأخير كان نموذجا للدراما الجيدة. فى القرن الثامن عشر الميلادى تتتابع الأحداث التاريخية المجرية على خشبة المسرح: عصر بيلاك Belák، وإلى جانب شخصية الملك ماتياش يعرضون

مـآثر الأبطال المجـريين هـونيـادى Hunyadi، زرينـى مـيكلوش Zrínyi Miklós، كذلك تعرّضت المسرحيات إلى شخصيات المُنظمين لليسوعية وأفراد عـائلاتهم: Batthyan, Csáky Eszterházوإلى النبيل Forgach Ádám، Lippay György.

وإضـافـة إلى هؤلاء وهؤلاء فـقـد كشف عـرض مـسـرحى عن (حكومـة Gritti جريتى عُرض عام ١٧٤٤ ميـلادية فى بودا وأُعيـد عـرضـه عـام ١٧٤٥ فى نفس المكان ثم عُـرض بعد ذلك فى منطقـة نوجڤارود Nagyvarod[٥٨]. كانت الخطوة التالية التى كان ولابد أن تتبع هو التمثيل باللغة المجرية الأم. لم تكن ظاهرة اللغة مصيرية عند اليسوعيين كما كانت عند الكاثوليكيين أو البروتستانت. وأغلب ما كـان من المسـتطاع فِـعله هـو الإحـسـاس فـقـط " بالـريثم المجـرى " Rhythmi Ungarici أو الشـعـور " بالأشـعـار المجـرية " Versi Hungarici. تقـدم بعد ذلك فـالودى فـرانس Faludi Ferenc فى منتصف القرن بعدة ترجمـات.. درامـات كونتسى فرانس Kuntis Ferenc " Keserwes Jateka (Szedeciás) مسرحية من منطقـة Gy´ór (على الحـدود المجـرية النسـمـاوية - المتـرجم) تنتـمى إلى التراجيديا لكن نهـايتها سـارة مُفرحة بعنوان Jekonias . ثم مسـرحـيـة أخرى للدرامى كـرشكينى آدم Kereskényi Ádámبعنوان (التحـوّل الدينى لأوجست). تُقدم مسرحيـة (بالتـازار) Balthasar باللغـتين المجرية والألمانيـة، وأخـيرا عـدة إعدادت درامية لإئلائى يانوشى Illei János من بينها مسرحية مثّلها محترفون بعنوان (بيتـر بُرج الكنيسـة) عـام ١٧٧٠ ميـلادية وبهـا كـانت العـودة إلى اللغـة المجرية الأم.

كانت الجماهير كثيرة باستثناء جماهير أكثر عندما كان أحد النبلاء يفتتح عرضا من عروض المسرح، كما حدث عام ١٧٠٧ ميلادية فى كاشاً Kassa عندما افتتح راكوتزى فرانس Rákóczi Ferenc عرضا كان يقدم كتحية شكر له. حيث مندوبون عن المقاطعة فتشوا مكان العرض قبل يومين من وصول راكوتزى، مُراقبين للـ Periocha كلمات برنامج العرض - نسخة الحوار التمثيلى. اشترك فى العرض (١٢) أثنتا عشر سيدة من عليه القوم كُن مدعوات للعرض - لكن النبلاء الصغار من طبقة أدنى وضُباط المقاطعة أخرجوهم من ساحة العرض.

فى النصف الثانى من القرن بدأت العروض فى التقلّص. ومع أن قرار مَنْعْ التمثيل الذى جاء عام ١٧٧٣ ميلادية إلى بلادنا، فإن جامعة واحدة، وثلاث أكاديميات، وأربعة وأربعين مدرسة ثانوية كانت خاضعة للمَنْعْ. ومع ذلك فإن عرضينْ مسرحيينْ قد زاولا التمثيل واحد فى شوبرون Sopron والثانى فى أونچفار Ungvar. لخّص الموقف المسرحى برُمتّه خاصة ما يتعلق بالنتائج النظرية الفكرية، سَرْدهّيى ألا يوّش Szerdhely alajos فى مذكراته Poesis Dramatica . وساعتها كان شيكسبير يعلو بصوته لأول مرة فى المجر (٥٩). سار كل من التشيك والسلوفاكيون بنفس الثراء فى تاريخ المسرحية اليسوعية. ففى كولليجيومات Skalic, Trencsén, Brno, Prága, Kunta Hora~ كانت العروض مستمرة بالدرامات المدرسية: فى براغ ثلاثة من الكولليجيوم يعرضون باللغة اللاتينية، والبقية تعرض باللغتين الألمانية والتشيكية.

قبل ذلك تحدثنا عن زغرب كمركز للهورقات اليسوعيين حيث استمرت العروض هناك بصفة دائمة بين سنوات ١٦٠٧، ١٧٧٢ ميلادية. أما عند السلوفيين وفى منطقة ليوبليانا Ljubljana فمنذ نهاية القرن السادس عشر الميلادى وهم ماضون فى تقديم المسرحيات، مثال على ذلك مسرحية (تضحية إيساك Isaac) عام ١٥٩٨ ميلادية. فى النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى يعرضون (٤٠) أربعين مسرحية على نفس النشاط بينها عام ١٦٢٦ ميلادية مسرحيات تتبنى ثورة الفلاحين فى العصر آنذاك. فى منتصف القرن السابع عشر الميلادى يحصل الطلاب أخيرا على تصريح يسمح لهم بتقديم العروض باللغة السلوفينية. ونشير إلى المركز السلوفينى الثانى Ru˜se والذى كان بين أعوام ١٦٨٠، ١٧٢٢ ميلادية مكانا للرحّالة والحجاج، ففيه عُرضت (٣٨) ثمانية وثلاثون دراما عن ماريا [٦٠].

إبّان القرن السابع عشر الميلادى ظهرت فى بولندا درامات تقليدية Long Established عملت فى استمرارية غير منقطعة فى (٥٠) خمسين دَيْرًا Monastery. يشهد على ذلك Maciej Sarbiewski Páter صاحب الدراسة النظرية De Perfecta Poesi (عن الشعر المُكتمل) التى ظهرت عام ١٦٢٦ ميلادية وتركت تأثيرا حول الجماهير. جاءت الانترلود باللغة البولندية الأم. فضلا عن أنّ أعمال Franciszek Bohomolec التى كَتبها بعنوان (Komedy Na Teatrum) - (كوميديات مسرحية) عام ١٧٦٦ ميلادية والتى أصدرها كمجموعة مسرحيات فى كتاب. استعملت الدرامات الكوميدية اللغة الشعبية

اليومية Everyday Language ولهذا لُقب (بوُهوموُلكْ Bohomolec") بأبِ الكوميديا البولندية "، فضلا عن أن المضامين الدرامية لكوميدياته قد أَسَرَتْ لُب الجماهير. فمثلا درامته Pan Dobry (النبيل الطيب Nobleman) تُناقش مسألة التعامل الإنسانى مع الفلاحين. وهو الذى بشّر بوجود وميلاد شخصية " أرلكينو البولندى " وسمّاها Figlacki (٦١).

لم يتوقف إشعاع المسرحية المدرسية الكاثوليكية باستثناء نظام المسرحية اليسوعية. وهو ما كان معروفا فى المجر ويمكن رؤيته رؤيا العين. لقد حققوا تفسيرات مثل Minorita الراهب الفرنسيسكانى Minorite Ferences، الراهب - الأخ - عُضو أخوية دينية Friar، Pálos بُولسى .. أى منسوب إلى بولس الرسول أو تعاليمه Pauline، نظم مدرسة بالوش Pálos Order of the Hermits of St. Paul . فى حالة درامات اليسوعية فإن اللغة الشعبية كانت تسير حثيثا خطوة خطوة ولم تحقق فى هذه الخطوات نتائج تُذكر. ولما كانت المسرحيات اليسوعية لم تقترب كثيرا من الطبقة الأرستقراطية فإنها وبسرعة قد وصلت إلى اللغة القومية التى اخترقت فن كتابة الدرامات والمسرحيات. مثال على ذلك، تبع مصطلح Monorita, Ferences ومنتشرا ما بين أعوام ١٦٣٠، ١٦٤٠ ميلادية. دراما (الابن المُبذّر) Prodigal Son ما هى إلا مسرحية الرب. ترتكز الدراما على ثلاثة محاور رئيسية لقصة شعبية بسيطة. العهد والميثاق القديم Ancient Testament، لُعبة مجازية عن القديسيين السبعة، ثم الإنترلود وفيها شخصيات الطالب، فارجا، الكاهن، زوج وزوجته، وعدد من الجنود.

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى تَقْوَى بالتوازى الدرامات المدرسية - الراهب الفرنسيسكانى Minorita، درامات Piarista وهما النوعان الدراميان اللذان انتشرا فى إقليم (تشيك) Csik داخل كولليجيوم (كانتا) Kanta، والذى نجح فى تقديم (١٢) اثنتى عشر دراما مدرسية ما بين أعوام ١٦٨٨، ١٧٣٨ ميلادية. شجع هذا النجاح بعد ذلك على تقديم الطلاب عروضًا أطلقوا عليها مصطلح Csîksomlyói Miszterium استمرت هذا العروض بانتظام فى مدينة ميشكولس المجرية، وهناك صدرت الطبعات الأولى للمسرحية Passio باللغة المجرية، ويعود عملُ (يوهاز ماتى) Juhász Máté إلى هذا النوع من المسرحيات. كانتا (وهى اسم الكولليجيوم - المترجم) كان مكان الأحداث عام ١٧٧٣ ميلادية فى إنترلود شعبى ضاحك عُنوانه (السيدة بوركا Borka والطالب چيرچ György).

فى Csíksomlyón كَتَبَتَ الأب المقدس Antal Regináld (١٧٤٧ - ١٨٠٦) ميلادية مسرحية Rusticus Imperans (الحاكمُ الفلاح) مسرحية تعليمية كوميدية عام ١٧٨٠ ميلادية (٦٢) .

منذ عام ١٦٧٠ ميلادية ويُقدم النوع المسرحى Piarista بانتظام فى العروض المدرسية، والتى قامت جماعة Piaristák (البياريشتاك) ببناء أول خشبة مسرح فى الأرض البسطاء من العاصمة - بشت فى عام ١٧٢٠ ميلادية. ومنذ عام ١٧٢٦ ميلادية تظهر الدرامات باللغة المجرية بادئة بمسرحية للدرامى Kaiszer Jozsef قيصر يوچاف (مجدُ الفضيلة) (٦٣).

من المعروف جهود (دوجونيتش أندراش) Dugonics András فى تاريخ الآداب المجرية: فهو الكاتب والدرامى والمؤرخ الذى كتب أعماله بثلاث لغات (اللاتينية، المجرية، الألمانية)، كما كتب درامته عن أحداث يوسف " Jozsef فى مصر ". يكتب عام ١٧٧٠ ميلادية درامة أخرى بعنوان (اللؤلؤ) Gyöngyös - Pearl (ثَمنّها العصر وزملاء المؤلف بكنز المعادن الثمنية Mine) بَاياً إشتفان Pallya István هو الدرامى الباريستى Piarista الثانى والذى ظلت أعماله مخطوطات باليد. تغلب على أعماله المُؤلفة والمعُدَّة تسجيله لعادات العصر وتقاليده، كما تحمل الشخصيات فيها روح العصر. فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى يظهر النوع الدرامى Piarista فى أبهى حُلَلِه آخذا طريقه إلى قمة الإبداع عندما يكتب شيمائى كريستوف Simai Kristóf ستة درامات فكاهية كوميدية يبدأ مع واحدة منها فن التمثيل الاحترافى (مسرحية Igazhazi – ١٧٩٠ ميلادية – البيت الحقيقى – Follower of The True House) أما المسرحيات المُعدة فإنها تدخل تاريخ المسرح المجرى.

كان النوع الدرامى Pálos (بولسى نسبة إلى بولس الرسول) المتمسك بنُظم مدرسة بالوش من الأهمية بمكان خاصة أجزاء الإنترلود فيه. فمنذ عام ١٧٦٥ ميلادية وتظهر مسرحيات لا تزال حتى يومنا هذا تصعد على خشبة المسرح (كوميديات مثل – زواج كوتشونيا ميهاى، باخّوس Kocsanya Mihály Házassága, Bakkhus. ونتقابل مع درامات أخرى تحمل نفس الخصائص والوظائف الدرامية فى جنوب وشمال الأراضى المتحدثة باللغة السُلافية:

(الشـخـصـيـات تحـمل غطاء Kapucinusok, Piaristák, Benedek- Rendiek الرأس والعنق معًا - قلنسوة البرنس، المتمسكون بنُظم بنديكت وهم الرُهبان من أتباع كنيسة القديس بنديكت).

تكوّن النموذج الدرامى للمسرحية والذى نُسميه (المسرحية الفلاحية الدينية) Vallásos Parasztszínjátéknak فى القرن الثامن عشر الميلادى. ماضى نور معكوس يعود من بعيد إلى مسرحيات الآلام فى مدن العصور الوسطى Passio، وكأننا " نعود " إلى مدرسة الشعب بهذه النظم. وعلى سبيل المثال نعثر فى ضواحى سالسبورج Salzburg فى ناحية Altenmarkt بين أعوام ١٧٥٥، ١٧٨١ ميلادية على نوع Comedy Vom Jüngsten Gericht (كوميديا عن الخلاص الأخير). وأكثر من ذلك فبامكننا ملاحظة عودة موتيفات طقسية سلفية Ancestor داخل صُلب المسرحيات والنماذج الدرامية كما حدث فى منطقة بوزين Bozen عند تمثيل يوم الجمعة العظيم بشخصيات القديس چيرج وحربه مع التنّين Dragon والتى يطعن فيها العدو " بضربة قاضية مُميتة". فإذا لم يتمكن القائم بالدور التمثيلى بضبط وإجادة هذه الطعنة القاتلة فإن ذلك يحرمه لعدة شهور من ممارسة دوره مرة أخرى، لأن هذه الطعنة تحمل مغزى انتصار العقيدة

الدينية وسُموّها، ولأن الممثل المخُطئ فى تمثيل دوره - خاصة إذا كان على هذا المستوى الدينى الكبير - مُعرضٌ للعقاب [٦٤].

مثل هذا النوع من المسرحيات الفلاحية عُرف أيضا عند التشيكيين. ففى منتصف القرن السابع عشر الميلادى كان هناك (٦٠٠٠) ستة آلاف سلسلة مسرحية تحكى عن (قصة حياة المسيح) Lastiborska . كما كانت هناك إعدادات Dramatizations لـ (أساطير دروتيا) - Dorottya Legends وتأثيرات مضادة لها - برزت فى كوميديات اتسمت بالعصرية (المقصود بالعصرية هنا عصرية الزمن الذى ظهرت فيه هذه الكوميديات - المترجم) عن الحروب التركية، قام التمثيل فيها على أكتاف الشخصية التمثيلية الشعبية Frantis˜ce[٦٥].

درامات المدرسة البروتستانتية

بقيت العقيدة الدينية البروتستانتية تلقى معارضة فى الأراضى الجنوبية لألمانيا وفى النمسا على عكس انتشارها والتمسك بها فى وسط - وشرق - وشمال ألمانيا. فاستقلالية المُدن قد أفرزت طبقة من حُكام الأقاليم والمقاطعات والموظفين الذين ينتمون إلى الطبقات العُليا. كان من الطبيعى أن يتربى وينمو

أبناء هذه الطبقة فى المدارس الثانوية التى يتعلمون فيها على التبشير بالإنجيل Evangelism وهُم الذين يجرى إعدادهم وتحضيرهم لقيادة المُدن والمناصب الدبلوماسية، وهُم هُم أيضا الذين يمارسون فنون التمثيل وفن المسرحية. هكذا - تكونّت - وعلى الأخص فى سيليزيا Szilezia وريفها - مدرسة الحياة المسرحية "Schola Vitae".

لغة التعليم المدرسى فى أغلبها هى اللغة الشعبية. وقد أثّرت المسرحيات المدرسية أبلغ تأثير (كما أن الفرق المسرحية الزائرة فى القارة مثل " فرقة "Englische Komodianten - فرقة الكوميديين الإنجليز قد أدّلت بدلوها أيضا) والذى أدّى مستقبلا إلى تطور مسرحى لفن التمثيل الأوروبى. ظهر مثل هذا التطور فى الأعمال الدرامية لكبار كُتاب الباروك الألمان فى النوع الدرامى "كنوع فُرجوى - مُشّج مثير للشفقة - Pathetic Haupt- Und Staatsaktion تاريخى" يحمل المستوى الأدبى كما عند: أندرياس جريفيوس ، كاسبار فون لوهينستاين، يوهان كريستيان هالمان Andreas Gryphius, Caspar Von Lohenstein, Johann Christian Hallmann. كان على درامات المدرسة البروتستانتية أن تعى وتستحضر أسلحتها الفنية فى معارضة وتضاد مع الطرف والخَصْم المُضاد. هكذا وجدت نفسها فى مواجهة شرسة مع اليسوعية ونظم التمثيل الكاثوليكى. وقد زاد من صعوبة المواجهة انقسام جماعات من البروتستانت ضد بعضهم البعض.

ونضرب بعض أمثلة بين أيدينا على حياة دراما المدرسة البروتستانتية وخصائصها. استطاعت دولة المجر أن تتكيف سريعا مع نموذج - لوثر البروتستانتى Evangelical مُرتبطة بتيار الإصلاح اللوثرى. بعد ذلك - وفى سُرعة أيضا - خطت خطوات نحو التوحيد* Unitarism جاءت من الطبقة الراديكالية مستهدفةً الروح، والسياسة. ولما كان سنودس مدينة دبرتسن (عضو المجمع الكنسى Zsinot) قد أبعد نفسه عن المسرح والمسرحيات عام ١٥٦٢ ميلادية، فإن تأثير فكرة التوحيد فى هذه المناطق قد فتح الطريق أمام الدراما لتعود من جديد، وهو ما يؤكده العرض المسرحى الذى قدمته المدرسة العليا فى كولچفار فى ٢١ أغسطس من عام ١٦٢٧ ميلادية "حوارات الأطفال". والعرض يحكى قصة الحرب بين أياكس Aiax ويوليسّيس Ulysses . وسط هذه الظروف يُولد عرض مسرحى آخر عام ١٦٤٦ ميلادية فى نوچفارود Nagyvárod عنوانه: Comico Tragoedia Constans Scenis Quatuor (إخلاص، تراجيديا كوميدية فى أربعة مشاهد) طُبع (عام ١٦٩٩ ميلادية فى ناحية الجنوب فى كولچفار - طبعة Misztótfalusi Kis Miklós والتى جرى تمثيلها هناك. فضلا عن شواهد مثيرة أخرى نستشهد بها من (شاروش باتاك) Sárospatak ما بين أعوام ١٦٥٠، ١٦٥٤ ميلادية حين هرب (يان أموس كومنِسكى) (كومينيوس) Jan Amos Komensky (Comenius) من وطنه مُشردا

---

* التوحيد يعنى أن بعضا من أفراد المسيحية يرفضون التثليث ويقولون بالوحدة أو بالمركزية الحكومية - المترجم.

من جراء المطاردة والملاحقة الدينية Pursuit لبدئه فن التمثيل المدرسى. كانت أولى محطاته خارج الوطن ناحية Lesko البولندية حيث مثّل هناك مع تلاميذه وطلابه تراجيديا لاتينية عن ديوجنيس وأبراهام Diognész, Ab´rahám . فى منطقة (باتاك) Patak تصبح الدراما مادة مدرسية: Schola Ludus (المدرسة كمنظر مسرحى) تتحول إلى عرض مسرحى عام ١٦٥٤ ميلادية. هذا الشكل المدرسى الفنى أوحى ثم قاد إلى عرض تعليمى بداجوجى استحوذ على دول أوروبية أخرى بعد وصوله واستحقاقه الجدارة العالمية.. هو عرض Orbis Pictus (العالم المرئى) عام ١٦٥٣ الذى ظهر بايضاحات عصرية لخشبة المسرح وشاهدته كل جماهير أوروبا - وبينهم الجماهير المجرية - وبمرافقة من اللغة المجرية والقاموس المجرى. ثم يتوالى التأثير، بعد خمسة عشر عاما (عقد ونصف العقد) يقدم أحد طُلابه Ladiver Illés (لاديفر إلليش) فى ناحية (أباريش) Eperjes عرضا يشترك فيه (١٩٠) مائة وتسعون طالبًا - بينهم تيكيلى إمرا - Tököly Imre يحمل روح وتعاليم تراجيديا المدرسة اللاتينية.

استعد كولليجيوم المنجم الكبير Nagy Bánya لموجة الإصلاح. والغالب أن مسرحيات المسيح قد خرجت بقلم Eszéki István - Rhytmusokkal Való Szent Beszélgetés . (حوارات مع القُدسية الحقيقية بالريثمات) عام ١٧٧٦ ميلادية. أما كولليجيوم (نوج أنّديد) Nagyenyed فإن مناهج الدراسة فيه تُشير عام ١٦٨٢ ميلادية إلى اعتماد تقديم عرضيْن مسرحييْن من الموضوعات القديمة الأثرية Antique فى كل عام دراسى خلال شهرى يوليو ويناير، وبتمثيل الطلاب[٦٦].

عصفت بالبروتستانتية المجرية ضربات قوية من معارضى الإصلاح وكذا من سلطة حُكم هابسبرج Habsburg. ففى عام ١٦٨١ ميلادية صدر قانون يُسمى "ArtikulÁris Helyeket" (قانون النُطق والألفاظ) يُحدد هذا القانون الأماكن التى يُسمح فيها بمزاولة الممارسات الدينية البروتستانتية ولكن بشرط تواجد الكاهن مع قاطنى هذه الأماكن. ظل هذا القانون ساريا حتى عام ١٧٩٠ ميلادية. فى منطقة ترنسيلفانيا التى كانت شبه مستقلة، أُلغى القانون عام ١٧٩١ ميلادية بالنسبة لحاملى الدبلومات الجامعية، وعندما انتهت حرب الحرية - التى قادها راكوتزى Rákoczi عام ١٧١١ ميلادية فقد قوّت معاهدة السلام Szatmari (سوتمارى) من سلطة هابسبُرج، الأمر الذى أخْفَضَ من صوت المسرحية المدرسية البروتستانتية لمدة (٧٠) سبعين عاما. إنّ أقرب المعلومات لهذه الفترة تعود إلى عام ١٧٧٠ ميلادية تقريبا وإلى مذكرات (فوجاروشى صاموبل) Fogarasi Samuel التى تذكر أنّ فى فناء كولليجيوم مدينة Márosvásár (ماروشفاشار) قد شُيدّ "Teatrom" (بناءٌ مسرحىٌ) ظهرت فيه " جدرانٌ مسرحية إيطالية " هى الكواليس. وفى نفس الوقت بُدئ فى تمثيل درامات كتبها (سوتمارى باكشى صامويل) Szathmári Paksi Sámuel.

عام ١٧٧٧ ميلادية ظهرت مشاهد كوميدية مرتجلة فى المدينة المجرية دَبْدرتْسَنْ Debrecen ومن بينها مشهد مسرحى فى بشت Pest يتحدث فيه أحد الأموات - الذى مات نتيجة عُنف شديد - عن بوابة الفردوس - الجنة. حوالى عام ١٧٨٠ ميلادية فى ناحية إقليم (سيلاجى) Szilágyi كان بالإمكان

رؤية مسابقات تركيبية اصطناعية Synthetic من المؤكد أنها وصلت من مدينة دبرتسن يظهر فيها عمداء الكليات الجامعية مع الطلاب الجامعيين القُدامى وهم يُعدّون الطلاب الجُدد المُنضمين حديثا إلى الجامعة بالنصائح والتوجيهات المدرسية (٦٧). عام ١٧٨٠ ميلادية تخضع جميع العروض المسرحية للحظْر والمنعْ فى ناحية ماروشفاشار نتيجة (فَرْسكة العروض الكوميدية فى الكولليجيوم وَاستخفافها بل وسُخريتها من البلاط ومجالس الأحياء والمحاكم والقضاء، بل ومن الملك وذاته الشخصية " (٦٨) (!) كانت كل هذه السخريات واضحة - وعَلَناً - فى عرض (التُجار العنيدون) Konok Kereskedʼók كما فى عرض (إنذار الشاب اليافع) Legenynek Intése من تأليف (نوج چيرج) Nagy György. وهما مسرحيتان ساتيريتان كوميديتان كانتا أحد الأسباب فى إصدار قرار تحريم العروض المسرحية.

عام ١٧٨٤ ميلادية يُترجم (بيتسلى يوچاف) Péczeli József واحدة من درامات ڤولتير بعنوان Zayrإلى اللغة المجرية مدافعا فيها - وبقوة - عن فوائد المسرحيات قائلا: " المسرحية الدرامية مِثل الدليل إلى الذوق الرفيع هذا هو قانونها، الذى تلتئم فيه اللغة مع القوة الكبرى ". وضع بيتسلى يوچاف هذا التعريف الشامل للنوع الدرامى المسرحى نُصب عينيه، وهو ما تشابه مع مقولات تشوكونائى ڤيتيز ميهاى Csokonai Vitéz Mihály فى كولليجيوم مدينة دبرتسن عندما بدأ عام ١٧٩٣ ميلادية فى ترجماته للمسرحيات وتوجيهاته الفنية عن نشاط وفِكر كُتاب الدراما. تتضح هذه النصائح والتوجيهات فى درامته

Á Méla Tempef´ói ثم بعدها درامته الثانية خاصة فى مشهد (انتصار حُب التعليم)، ثم فى عام ١٧٩٥ ميلادية فى دراما Gersone، ثم فى خريف نفس العام فى درامته المُعنونة (أرملة كارنيو) Az Ozvegy Karnyone وكلها تُصنَّفُ حتى اليوم ككوميديات مسرحية [٦٩]. المسرحيتان الأخيرتان (الثقافة، أرملة كارنيو - المترجم) استهدفتا فى مباشرة العرض المسرحى. ازدهر فن التمثيل الاحترافى فى بودا وفى بشت فى فِرق تمثيل مسرحى، أحبّها الجمهور المجرى لكنه لم يستطع أن يدعم العلاقة أو يُوطدها بينه وبين هذه الفرق.

وفى نهاية المطاف فقد وصلت المسرحية المدرسية إلى نقطة الاحتراف فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى بما سمح مستقبلا لدخول تيارات مسرحية عصرية (آنذاك - المترجم) إلى البلاد.

- المفاضلة والتمييز فى احتراف فن التمثيل

تقابلنا حتى الآن مع عدة أشكال احترافية لفنون التمثيل، كان الاحتراف ضعيفا نادرا فى العصور القديمة Antiquity قبل عصر القرون الوسطى كما كان فى عصر القرون الوسطى، ثم لاحظنا بدايات ذات خصائص احترافية

بمعنى لفظة الاحتراف فى القرنينْ السادس عشر والسابع عشر الميلاديينْ حينما جاء المسرح بلحظات تاريخية تكونت فيها مؤسسات أو مصالح (جَمْع مصلحة حكومية - المترجم) للأشراف على توجيه وإنتاج المسرحيات. هذا الاشراف من الدولة أو الحكومات قد مثَّل اهتماما رسميا وتطويرا للمسرحية وللحركات المسرحية فى القارة الأوروبية بأكملها، ولكن بدرجات متفاوتة مما أفرز خصائص مسرحية وفنية مختلفة هنا وهناك. ولما كان هذا التطور قد جعل للمسرحية وللمسرح أهمية كبرى وضرورة وحاجةً للمواطن الأوروبى فقد وصل الأمر لدى الجماهير بخاصية إقبالها على المسرح للمشاهدة، وولّد فيها حافزا طبيعيا فى حياتها وانتباهًا شديدا - ويوميا - لكل ما تُنتجه دور المسارح من عروض مسرحية. وكانت النتيجة الطبيعية والحاسمة هى الإعجاب بالمسرح والولوع به ثم نجاح عروض المسرح. لم يكن هذا الاهتمام والإعجاب راجعًا إلى أسباب دراما تورجية أو عوامل جمالية Aeasthetic بقدر ما كان يعود بصفة أساسية إلى أسباب اجتماعية يظهر فيها المجتمع بكل حسناته وعيوبه وفى تحديد لا يقبل الشك فى كل عصر من العصور. لم تكن العصور الزمنية متساوية فى استقبالها للمسرح، كما لم يكن فن التمثيل على الدوام هو مهنة من لامهنة له، أو مهنة يرتزق منها الممثلون وفقط. كما لم يكن هو العبودية أو الخِدمة المهنية أو فن الحصول على القِرش أو المال. لقد أحسّ فنانو التمثيل بكل هذه الأحاسيس التى مرّت عبر عصور مضت. وهو ما جّسده عام ١٧٥٠ ميلادية جاريّك) Garrick، يشير مؤلف الكتاب إليه (وهو David Garric من مواليد ١٧١٧/٢/١٩م فى

Hereford والمتـوفى فى ١٧٧٩/١/٢٠م فى لندن. كـاتب درامى وممثل ومـدير فنى للمسـرح، أول أعمـاله فى التمـثيل كان عام ١٧٤١م بتـقديمه دور ريتـشارد الثالث فى دراما شيكسبير المعروفة بنفس الاسم. حرّر فن التمثيل الإنجليزى من الشوائب والمبالغات. انتبهت لجهوده النقية الفنية فرقة درورى لين Drury Lane المسرحية فتعاقدت معه عام ١٧٤٢ ميلادية، ومثّل فيها ما يقرب من (١٠٠) مائة دور مسرحى هام وبطولى. من بين ما مثّل (١٨) ثمانية عشر مسرحية لشيكسبير وحده - بطولات هملت، مكبث، ياجو، عطيل، أنطونيو، هيڤير H´óvér . أكتسب شهرة فى فن التمثيل فى العصر الإليزابيثى. عام ١٧٤٧ ميلادية يُعلن مديرا للمسـرح ليضع ريبـرتوارا متـميـزا حوى عـدة أنواع فى فنون المسـرح كالأوبرا، والكوميديا الهزلية. وارتفع بالفِكر الشيكسبيرى إلى مصـافٍ عُليا حين جعل مـركـزية الـدرامـا الإنجليـزية فـى اسـتـراتفـورد - أون - آفـون - Stratford - On Avon بلدة وليم شيكسبير ومسقط رأسه. وهو الذى أشرك فنون التشكيل فى صُلب العملية المسرحية فسمح للفنانين التشكيليين باثراء فنونهم فى العروض (هو جـارتو، زوفّـانى، جينسـبـرو) Hogartho, zoffani, Gainsborough حـتى انتهى إلى مـرقـده الأخيـر فى ويسـتـمنسـتـر فـى مدينة أبِّى - Westminster - Abbey - المترجم.

يذكر جاريّك فى برولوج من برولوجاته: "عشقت الجماهير بل قدّست خشبة المسرح، وشيكسبير الذى أثّر بأعماله فى قلوبها وعقولها

وكيف لا يؤثر كلٌ من هملت ولير؟

وكيف لا تصل لعناتهما إليه ؟

ومع أننا كُنا نأسى لهُما. فقد ظل المنظر فى تغيُّر

وظل يدور دورانه، يدور معه هارلكين Harlekin

تكفى إشارة واحدة لِنفهم كل معانيها:

ليس فنا نشعر به فقط، لكنه غذاء للروح " (٧٠).

كان لهذا الموقف من المسرح إيجابيات كما كان له سلبيات أيضا Pozitiv - Negativ. أدى هذا الموقف العنيد تجاه فكرة المسرح إلى سباق محموم غير صحى بين الفرق المحترفة وصوّب الاحتراف نفسه. إن فكرة ومدلول " الصنعة الاحترافية " Profism المعاصرة فى أيامنا المعاصرة تعود فى أصلها إلى هذا المصطلح وهذا التعبير، السباق إلى الأحسن وإلى الأكثر تأثيرا، بحث على الدوام للوصول إلى هذه النتيجة أو اكتشاف أقصر الطُرق الموصّلة إليها، لذلك فلابد ولا مناص من استعمال علم الاقتصاد Economics، والمُوجزية Conciseness، وحصْر الإنفاق Frugality، ثم إقامة توازن ومعادلة بين هذه العناصر الثلاثة وبين التأثير المسرحى. اقتضى الموقف (بين فرق الاحتراف - المترجم) إلى "الإنتاج" المستمر الذى لا يتوقف يومًا، فضياع يوم واحد هو خسارة لا تُعوض. فإذا غاب الجمهور فى مكان ما أو تقلص أو انخفض، فإن ذلك كان يدفع الفرقة

المحترفة إلى الانتقال إلى مدينة أخرى والتجريب فيها، فإذا لم يؤثر اسم مسرحى كبير من الممثلين داخل الوطن فإن ذلك يؤدى إلى الانتقال بنفس الاسم ونفس المسرحية إلى السفر إلى الخارج لعرضها فى بلد أوروبى آخر. لابد من البحث عن الجماهير المسرحية. كما كان لابد كذلك من الانتباه إلى الموضات الفنية وإلى الشعبية وإلى الرّواج Vogue، شرود الموضة الذى يُغيّرها على الدوام، وموقف اللغة عند الانتقال إلى بلد أوروبى آخر (عالية أو شعبية أو دارجة - المترجم)، ثم إفرادُ أهمية خاصة إلى المتطلبات الاجتماعية للجماهير وما ترجوه وتنتظره فى أفئدتها من المسرحية والعرض المسرحى. كل هذه العلامات المُحسَّةُ داخليا فى نفوس الجماهير قد أفرغت لنا وخلّفت بل وخلقت مُصطلحا عُرف باسم "الحرية والاستقلالية " فى الصراع بين فرق الاحتراف وتسابقاتها، كما أبرزت "ممثلين خارجين أو هم على حافة المجتمع" يعملون فى فرق مسرحية تدعو إلى الذوق الأرستقراطى فى مضامين مسرحياتها وعروضها، ساعية إلى خدمة عالم الإقطاع المحافظ على القديم المُقاوم للتغيّر Conservativ. وعلى الجانب الآخر فى نهاية طرف التناسب Extreme وبين الحين والحين نرى فرقًا مسرحية أخرى بممثليها تُعانق بدراماتها قوة فكر العصر، والمواطَنة، وأحوال المواطنين الآنية، والسعى حثيثًا إلى العاميين والناس العاديين. كان من الطبيعى أن احتراف التمثيل فى فرقة ما يختلف عن فرقة أخرى وهو ما يكشف عن فروق اجتماعية فى المهنة التمثيلية، نتيجة اعتناق الاحتراف فى فرق تدعو إلى القديم الأرستقراطى عن فرق تجاهد فى سبيل التقدم بالمسرح اجتماعيا وشعبيا.

• الحشود الإيطالية المندفعة

يُعتبر القرن السابع عشر الميلادى هو العصر الذهبى للكوميديا دى لآرتى الإيطالية. هذا " العصر الذهبى " تحديدا كان قصيرا. لماذا؟ لأن أشهر فرق الكوميديا دى لارتى " جيلوزى، يونيتى " Gelosi, Uniti قد توقفتا عام ١٦٠٤ ميلادية بعد وفاة Isabella Andreini (إيزابيلا أندرينى). ثم فى عشرينيات القرن السابع عشر الميلادى بدأت تضمحل وتتقلص عروض فِرق Confidenti, Accesi (كوندفدنتى، أسيسى) حتى انتهى بهما الأمر إلى التوقف والاختفاء. وبعد عدة سنوات تنخرط فرقة ستافيتابوت Stafetabot فى فرقة فدالى Fedeli ومعهما بيير ماريا كاكّينى Pier Maria Cecchini (فريتاللينو – Fritellino)، ثم تنضم إليهم فرقة جيوفان باتيستا أندرينى Giovan Battista Andreini (ليليو – Lelio) والتى بدأت منذ عام ١٦١٢ ميلادية السفر مرارا للتمثيل فى فرنسا حتى استقر بها الأمر أخيرا إلى إقامة دائمة فى العاصمة باريس كفرقة كوميدية (٧١). كُثرت الفرق الأوروبية التى تقدم نوع الكوميديا دى لآرتى. لكن أهم الفرق الأجنبية العاملة فى فرنسا بين أعوام ١٦٤٤، ١٦٤٥ ميلادية كانت الفرقة التى تعاقد معها الكاردينال مازارين Mazarinلتعمل فى بلاط ملك فرنسا للترفية والتسلية، وكان من بين ممثليها تيبيريو فيوريللى Tiberio Fiorilliفى

دور "Scaramuccia" ، جـوزيبى دومـنيكو بيـانكولليلى Giuseppe Domenico Biancolelli فى دور "Arleccino" أشهر أدوار مسرحيات الكوميديا دى لآرتى، وكـذلك الممـثل الذى سـبق ذكـره أندرينـى فى دور ليليـو. هذه الفـرق الـزائرة قـد اقـتسـمت قـاعـة مـسـرح مـولييـر مناصـفـة فـى الزمن. وفى عـام ١٦٦١ مـيـلادية استـمتعت سنويا بإعانة حكومـية من الملك الفـرنسـى قـدرهـا (١٥,٠٠٠) خمسـة عشر ألف ليفـر (Livre (عملة فرنسـية) لتحقيق نشـاطهـا المسـرحى تحت اسم "Comediens Du Roi De La Troupe Italienne" (الفـرقـة الكومـيـدية الإيطالية الملكية). من بين شخصيات الفـرقة شخصيات الكوميديا دى لآرتى التى نعرفها (بانتالون، دوتّورى، أوكتافيو، تشينتيو وفاليريو كعاشقين، أوريليا وأولاريا وأوكتاف) (كعازفين موسيقيين)، تريفاللينو، ومعهم تنضم شخصية اسكابينو من عـام ١٦٦٢ مـيـلادية، ثم شـخـصـيـة بييـرّوت بدءًا من عـام ١٦٧٣ مـيـلادية، ثم شخصيات كولومبينا وإيزابيلا كابنتين لشخصية بيانكو لليلى بدءًا من عام ١٦٨٣ ميلادية.

Pantalone, Dottore, Octavio, Cinto, Valerio, Aurelia, Eularia, Octave, Trivellino, Scapino, Pierrot, Colombina, Isabella, Biancolleli,

يتوفى والد كولومـبينا وإيزابيـلا عـام ١٦٨٨ ميـلادية فيـقوم الممـثل إيفـاريست جيراردى Evariste Gherardi بدور أرلكينو. يستمر نجاح الفرقة الملكية لأربعين عـامـا على خـشـبـة المسـرح. ومنذ نفس عـام ١٦٨٨ مـيـلادية تدخل إلى عـروض

الكوميديا دى لآرتى الإيطالية هذه بين الحين والحين بعض الكلمات الفرنسية المُقحمة، تتطور إلى بعض مشاهد قصيرة بالفرنسية تقُرّبا من الجماهير المسرحية الفرنسية. ثم، بدأ كُتاب الدراما الفرنسيون يتجهون إلى الكتابة فى هذا النوع المسرحى: چان فرنسوا رجنار، شارل دوفرينى، نولانت دو فاتوڤيل Jean- François Regnard, Charles Dufresny, Nolant De Fatouville مجموعة مسرحيات وسيناريوهات وباروديات صُممت على أساساتها مؤخرا درامات فرنسية مثل السيد، بيرانيس [٧٢].

سبق ذكرُنا لحادثة نَفْى التمثيل فى العاصمة الفرنسية باريس ثم عودة التصريح لفرق المسرح بالعمل مرة ثانية على شرط هام هو الاستعمال السليم والصالح للغة الإيطالية. لكن حادثة معارضة حدثت عندما عادت إلى العمل فرقتا لويجى ريكّوبونى، وفرقة ليليو الجديدة، والحادثة هى تيار مسرحى جديد يؤيد " نبذ استعمال القناع " فى العروض المسرحية. وعليه تغير اسم شخصية أرلكينو إلى أرلكين Arlequin، وكارلو إلى ("Carlin") وهى شخصية أخيرة فى شخصيات فرقة الكوميديا الإيطالية. ثم توفى بيوترو فرانسيسكو Pietro Francesco آخر سُلالة بيانكولليلى عام ١٧٣٤ ميلادية. أدّت كل هذه العواصف بالمسرح إلى تغيير الموضوعات والمسرحيات. كان من حظ الباقين فى مواجهة هذه العواصف ظهور المؤلف الدرامى الفرنسى بيير ماريڤو Pierre Marivaux الذى قدّم أولى مسرحياته على المسرح الإيطالى الفرنسى المعنونة Arlequin Poli Par L'amour (أرلكين يصير ذكيا بالحب) والتى نجحت نجاحا جماهيريا

عريضا. عام ١٧٢١ ميلادية مُثلت نفس المسرحية فى مسرح سوق سان لوران St. Laurent فى عرض صيفى، إلى جانب عروض كوميدية بارودية أخرى من تأليف دراميين فرنسيين هم:

.Jacques Pilippe Dorne, Louis Fuzelier, Delisle De La Drévetière

چاك فيليب دورن، لوى فوزيلييه، ديلزل دو لا دريڤاتييه. ثم يأتى المسرح بجديد آخر عام ١٧٥٢ ميلادية حينما تستمر فرقة الكوميديا الإيطالية Comédie Italienne صامدة على الطريق. لم تستمر الفرقة الإيطالية فى عرض الموجات الجديدة للحياة الاجتماعية الإيطالية أو الأوبرا الضاحكة بوفًّا Buffa، لكنها تقدمت - وبخُطىً ثابتة - لتعرض أعمال الفرنسى ماريڤو الذى كان عضو الأكاديمية الفرنسية والذى لم يكن يكتب مسرحيات خِصّيصا لفرقة الكوميديا الإيطالية (التى تعيش وتعمل فى فرنسا آنذاك - المترجم). عملت الفرقة الإيطالية على توطيد علاقتها مع شارل سيمون فافار (١٧١٠ - ١٧٩٢م) Charles - Simon Favar وبعد وفاته استمرت العلاقة المسرحية مع أرملته الفنانة المسرحية التى قدّمت فى الفرقة الإيطالية تقدما " واقعيا " فى فن التمثيل فى مسارح الأسواق ومسارح الريف الفرنسى حتى التصق اسمُها "بالطبيعية " على خشبة المسرح: أزياؤها المسرحية فى العروض بسيطة وغير مُتكَلفة، شعرها طبيعى خالٍ من الدهون، وجهها لا يحمل أية أنواع من البودرة الصناعية، حول عنقها سلسلة رفيعة تحمل الصليب، وحذاء خشبى رخيص (١).

هكذا صعدت هذه الممثلة البسيطة والطبيعية عام ١٧٥٣ ميلادية تغنى فى باروديا للكاتب الفيلسوف روسو Rousseau.

فى نفس هذه الفترة كان اسم الدرامى الإيطالى كارلو جولدونى Carlo Goldoni يعلو مُرتفعا فى سماء إيطاليا. ما كاد يتلقى جولدونى دعوة فرنسية لزيارة فرنسا - وهو ما سنعود إليه لاحقا - حتى يصدر مرسوم ملكى فرنسى عام ١٧٦٢ ميلادية وفى شهر يناير يُوحّد الفرقة الإيطالية للمسرح مع الإنشاء الجديد لفرقة الأوبرا الكوميدية Opéra Comique، وليبقى اسم ولقب "الإيطالية" "Italiai" باقيا [٧٣].

سبق وأنْ أشرنا إلى وصول فرقة الأوبرا الضاحكة بوفّا Buffa إلى باريس عام ١٧٥٢ ميلادية والتى قدّمت مع فرقة برجلوزى مسرحية (فى خدمة المُثرى النبيل) Az Úrhatnám Szolgáló التى حّفزت الجميع - دولة وجماهير- تجاه فن المسرح والمسرحية. بهذا العمل الفنى وصل الاحتراف فى المسرح إلى موجته الثانية فى الحياة الثقافية الفرنسية. اقتضى الوصول إلى هذه الموجة خطوات سابقة مهّدت لهذا الوصول. فقد تكونت فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى بوادر الأوبرا الجادة سيريا Seria حاملة من الإضحاك والتدخلات الكثير Scena Buffák وكذلك الفواصل الخفيفة التمثيلية والمُغنّاة Intermezzo والتى أحيانا ما كانت على علاقة بُصلب الأحداث، وأحيانا أخرى فقدت هذه العلاقة والاتصال. استلهمت شخصيات الأوبرا شخصيات الكوميديا دى لارتى حتى ولو

تغيّر اسم الشخصية كما فى بلاد أوروبية، (كما كان الحال فى فرنسا وأسبانيا على وجه الخصوص - المترجم)، لكن بقى الأهم فى وظيفة الشخصية. شرح سابولتشى بنتسا فى استطراد هذا الامتداد الذى وصل إلى الأوبرا المرحة عند موزارت: " صفٌّ طويل من هذه الشخصيات الكوميديا دى لارتى وصل إلى عتبات شخصيات موزارت. شخصيات مِثل بريجيلا، أرلكينو، كوفيللو، بالتسينالا، زانّى، باسكواريللو Brighella, Arlecchino, Covillo, Pulcinella, Zanni, Pasquarielló ومن نسيجها الخام أصبحت مُتحولة إلى شخصيات ناردويا، بادريللو، فيجارو، لابوريللو... وهنا يُلبس الشخصيتينْ النسائيتين كولومبينا وإيزابيلا شخصية الشقراء الجديدة سوزاناّ، زرلينا، دسبينا. وهنا مرة ثانية يتحول ليليو إلى شخصية ليانْدر بلمونتيه، وأوتاّفيو، وججلييلمو، وتامينو. وهنا مرة ثالثة تبدأ حياة مسرحية جديدة لشخصيات دوتورى- الطبيب لتصير متعالمة متفاخرة - خدّاعة - متآمرة - دجالة مُشعوذة تضع المكائد لشخصيات أخرى مثل بارتولو بازيليو أو دون ألفونزو وعلى طول طريقهما "[٧٤].

Susanna, zerlina, Despina, Lelio, Leander Belmonte, Ottavio, Guglielomo, Tamino, Dottore, Bartolo Basilio, Don Alfonso .

أفسحت هذه التغييرات المجال لظهور كُتاب دراميين فى القارة الأوروبية. فإلى جانب الشهير Pergolesi ظهر بالداسار جالوبّى Baldassare Galuppi (ذكرناه قبلاً فى محاولاته العملية فى بيترفار)، كما ظهر فى نابولى نيكولا

بوربورا، وأليسـاندرو اسكارلاتى، ليـوناردو فـينسى، فـرانسـيسـكو فـيـو، نيـقـولا لوجروسكينو.

Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Francisco Feo, Nicola Logroscino.

هذه " الإيطالية " (المسحة الإيطالية - المترجم) يُجسدها فى الأوبرات الجادة أيضـا يوهـان أدولف هاسـا، وجوزيف هـايدن، وفى لندن جـورج فـردريك هـاندل الألمانى والذى سنعود إلى الأخير منهم بعد ذلك.

Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel.

لا يمكن تخـيّل الأوبرا الجـادة (سـيـريا) بدون (كاستّت) مـجـموعـة من كـبـار المغنيين المتمرسين مثل فـارينيللى، كافّاريللى، سِنَسينو، سيفـاس، نيكولينو. وكلهم لم يحـصلوا على رُتب أو نيـاشـين من الدولة لكنهم كـانوا " مـعـبـودين لدى الجـمـاهيـر"، وحـصّلوا أمـوالا وثروات طائلة من الغناء الأوبرالى والتـمـثـيل فى الأوبرات Farinelli, Caffarelli, Senesino, Siface, Nicolino وكذلك المغنيات فى عـروض الأوبرا واللاتى تعـرّضن كثـيـرا للمـشكلات مِثل فـاوسـتينا بوردونى، فـيـتـوّريا تاسى، مـاريـانّا بولجـاريللى. ,Faustina Bordoni, Vittoria Tesi Marianna Bulgarelli وكثيرون غيرهم على شـاكلتهم ظلّوا مجهولين (٧٥). جابت أوبرات مـؤلفى الموسـيقى جورج فـردريك هـانْدل، كـريسـتـوف فـيليـبـالد جلوك

Christoph willibald Gluck كل العواصم الأوروبية. الأول (هاندل - المترجم) أنتج أعظم أعماله الأوبرالية والموسيقية فى لندن، بينما الثانى (جلوك - المترجم) عمل فى كل من ڤيينا وباريس. هكذا وصلت الكوميديا دى لارتى الإيطالية إلى مختلف أنواع الأوبرا، وإلى الطبقات العُليا فى مجتمعات أوروبا لتصبح (الأوبرات) سلعة فنية صالحة للتصدير إلى الخارج وسلعة ترفيهية تدخل حياة الطبقات الحاكمة والعليا يستوردونها للتسلية والمُتعة الترفيهية.

كذلك كشف التاريخ الفنى عن سلعة أخرى - ومن إيطاليا أيضا - المسرحية العرائسية، والتى أدهشت الجماهير العريضة فى العواصم الأوروبية، ولتبقى كعامل ترفيهى فقط رغم ميلادها من رحم شخصيات الكوميديا دى لارتى. لنأخذ مثالا واحدا على شخصية Pulcinella فى مسرح العرائس. أصلها غير معروف تماما، ويبدو أنها شخصية تتشابة مع شخصية واقعية حقيقية فى ناحية نابولى. من المعروف أنّ واقع العصر آنذاك قد دفع بشخصية كابيتانو "Capitano" التى مثلها مرارا سلڤيو فيوريللو - Silvio Fiorillo إلى مركزية الكوميديا دى لارتى فى السنوات العشر الأولى من القرن السابع عشر الميلادى. ويبدو من المؤكد أنّ لاعب العرائس Francesco Briocci والذى تحوّل اسمه فى العرائس الفرنسية إلى Brioché هو الذى نقل فن العرائس إلى باريس حوالى عام ١٦٤٠ ميلادية حيث عُرف الاسم آنذاك " Polichinelle " فى اللغة الفرنسية.

لم يمض غير عقد واحد (عشر سنوات - المترجم) إلا ويظهر فى لندن Signor Bologna ليقدم عرضا عرائسيا يحوى بين شخصياته شخصية Policinella - شاهد Samuel Pepys ميلادية العرض العرائسى يوم ٩ مايو فى القاعة البيضاء Whitehall. ملاحظة أخيرة، لقد تغير اسم الشخصية فى العرض الانجليزى فأصبح بُونْش "Punch" بعد أن دخلت عليه سريعا الإنجليزية(٧٦).

Englisch Komodinten

الكوميديا الإنجليزية فى القارة

تحدثنا فى القرن السادس عشر الميلادى عن رحلة كل من وليم كامبا، روبرت براون William Kempe, Robert Brown إلى الأراضى الألمانية. فرقة الثانى منهما (براون) سرعان مازارت كل البلاد والمناطق المتحدثة بالألمانية فى أوروبا عارضة عروضها المسرحية: من استراسبورج إلى براغ، ومن كولونيا إلى أوجسبرج وميونيخ. ومنذ أعوام ١٦٠٠ ميلادية وتُدخل الفرقة بعض العبارات من اللغة الشعبية إقحامًا على النصوص المسرحية، خاصة فى أدوار يان بوسّيت Jan Posset "الشخصية المرحة" - بتمثيل الممثل توماس ساكفيل Thomas

Sackville . فى عام ١٦٠٥ ميلادية تبدأ فرقة چون اسبنسر John Spencerفى العمل المسرحى لتعرض فى هاجا Haga وليدن Leiden كما لو كانت تتّبعُ خُطى فرقة براون، حاملة اسم " فرقة التمثيل لبلاط براندنبرج " Brandenburg وهو الاسم الذى ساعدها على التمثيل فى مناطق أخرى خاصة فى المناطق الشمالية. ابتدعت هذه الفرقة شخصية مسرحية جديدة هى Hans Stockfisch. تبعت الفرقة حرصا على استمراريتها تعاليم المسرحى الشهير چون جرين John Greene الذى أطلق على نفسه صاحب الفرق المسرحية المائة التى تعمل فى القصور الملكية والتى زارت جنوب وشرق الدولة الألمانية. كان من أكبر فلسفة فرقة چون اسبنسر والتى صدّرتها إلى الجماهير تبنيَّها للشخصية الكوميدية Pickelhering المعادلة لشخصية Hanswurst فى العروض الألمانية لكنها كذلك تتعادل معها فى وظيفة الشخصية ذاتها. وهو نفس الطريق الذى استمر فيه روبرت راينولدس Borbert Reynolds حينما تسلم قيادة الفرقة بعد ذلك، والذى تابع سفره مع فرقة جرين حتى عام ١٦٤٩ ميلادية إلى الأجزاء الشمالية الألمانية، وحتى حقّق أخيرا الكوميديا الإنجليزية "Englischer Komodiant" عام ١٦٤٨ ميلادية: جوريس جولليفوس Joris Jolliphus الذى عمل كثيرا فى الأجزاء الجنوبية الألمانية، كما عقد عدة عقود للعمل المسرحى فى سويسرا. هذه الفرق عادة ما كان يتكون أعضاؤها من ١٥ إلى ٢٠ عضوا ممثلا إلى جانب الموسيقيين ولاعبى الأكروبات. مثّلت الفرق مسرحيات الأدب الدرامى الإنجليزى، فى جراز Graz قدمت فرقة جرين دراما شيكسبير تاجر البندقية، ودكتور فاوستوس لمارلو.

فى عروضهم الأخرى كانت دراماث روميو، هملت، تيتوس أندرونيكوس، عطيل، يوليوس قيصر (إلى جانب ذلك اشتمل الريبرتوار على دراماث توماس هايوود، فرانسيس بومونت، چون فلتشر) Thomas Heywood, Francis Beaumont, John Fletcher. كما عرضوا دراما السيد وعدة عروض أخرى للدرامى توماس كورنى Thomas Corneille لم تكن اللغة تُسعفهم كثيرا، لكن التركيز فى تلك العروض كان على الحدث المسرحى، وكان نُطق الحوار الشعرى للدراما يُقال بطريقة الإلقاء النثرى دون الارتباط بقافية الشعر. هذه الشخصية الكوميدية المبتكرة والمتضادة فى الوقت نفسه Pickelhering كان لابد من ارتباطها بأحداث صُممت على نموذج أُطلق عليه Haupt- Und Staatsaktion هو شكل للمسرحية الباروكية الألمانية الحزينة.

عندما حلّ عام ١٦٥٠ ميلادية لم تكن هناك الفرقة الكوميدية الإنجليزية Englische Comodianten. بقى الاسم فى التاريخ المسرحى لكن المضمون قد تغيرّ تماما. جوريس جولليفوس انتقل من استعمال " خشبة مسرح شيكسبير " إلى نظام كواليس خشبة المسرح، وبدلا من قيام الشباب الجميل بأدوار النساء أدخل الجنس الناعم ليقوم بتمثيل أدوار النساء على المسرح، وكثّف من شُحنات العرض المسرحى فضمّن العروض الأغانى مُتجها ناحية Singspiel الكلمة المُغنّاة والراقصة فى أدوار الرُعاة Pastorelle. كان للأسلوب المسرحى أهمية كبيرة فى العرض المسرحى حتى ولو كانت العادات تحكم مفاهيم العروض أو الدرامات من أى نوعية كانت، إنسانية أو إنجيلية. كما أصبح الممثلون ينقلون التأكيدات

والتـوكيـدات Stress، Emphasis التى كـانت تُعلَّم فـى النسـخـة ويُشـار إليـهـا بمصطلح "Agiere" ("أحداث خشبة المسرح ") [٧٧]. إلا أنهم قد فقدوا المستوى الأدبى الدرامى فى حين تركيزهـم على التأثير وإغراقهم فى إقامة العلاقة مع الجماهير بأى ثمن.

ظهور التمثيل الألمانى المتجول

(جاءت الرياح بما لا تشتهى السفُن) لم تسعد الاستمرارية فى التطوير كثيرا. فعندما بدأ التغيّر والتبادل بين الممثلين المتجولين فى إنجلترا وألمانيا، قامت حرب الثلاثين عاما التى أضعفت من الاقتصاد الأوروبى خاصة هؤلاء (الممثلين المتجـولين) الذين يتقاضون أجورهم أحيانا يوما بيوم ومن على شاكلتهم من طبقات المجتمع. عم الاضطراب كل حياة ودولة أوروبية وأنقطع " السفر " بينها واختفى الأمان. أدت هذه الحياة القلقة إلى صعوبة التصريح بإقامة عروض مسرحية فى المُدن أو فى أى مكان آخر [٧٨]. لم تكن تصاريح التمثيل والعروض إلا فى النادر فى حفلات للمناسبات داخل " القصور والبلاطات " بإذن أُطلق عليه "Hofkomodianten" ولم يجد المتعهدون من الطبقة الراقية المُلقبون بـ (مديرى الممثلين) Principálisok الممثلين الذين يجرءون على قبول

العمل المسرحى وسط هذه الظروف الصعبة، فاستعانوا بأناس يُحركون العرائس فى المسرحيات العرائسية. ومع هذه الصورة السلبية Negative كان هناك شئ جديد. من المعروف أن مسرحيات أروديتا Erudita قد شكّلت مدرسة درامية للمسرحية الأوروبية. وأن المسرح الأوروبى قد أعاد فلسفة دراماتورجية أرسطو بشكل جيد فى مسرح العالّمّ (الأسبانى كالدرون - المترجم)، والذى انتشر بعد ذلك انتشارا واسعا فى القارة الأوروبية خاصة الجزء الغربى من القارة. صحيح أن هذا الانتشار قد حمل بين طياته خشونة وصخبًا شديدا مُفرطا Shrill باستعمالٍ مبالغ فيه لوسائل خشبة المسرح، وكأن التمثيل كان يجرى لإرضاء الجماهير قبل أن يكون تحقيقا للفكر الدرامى. هكذا الكمال خاصة فى "المسرحيات الحزينة " Trauerspiel كان ضعيفا لم يصل إلى أهدافه الدرامية، وهو ما يُعلّق عليه والتر بنيامين Walter Benjamin فى دراسته الشهيرة (٧٩).

أما النوع المسرحى الآخر Schertz - Spiel ("المسرحية الهزلية ") - Joke Play فقد كان العمود الفقرى لها Haupt- Und Staatsaktion فى إشارات تاريخية - سياسية - درامية، إضافة إلى " شخصية واحدة " للترفيه والإضحاك قد تساعدها على هذه المهمة أحيانا شخصيات كوميدية ثانوية. قاد هذا النوع إلى نوع مسرحى آخر عُرف باسم Nachspiel القيادة - والمسرحية الحكومية يحاول إقامة التوازن فى الحياة المسرحية آنذاك وليقيم تعادلية بين الظروف والحياة الاجتماعية فى صورة لا تبعد عن الواقع المُعاش ساعتها. تصدى لهذا النوع المسرحى فى البداية چاكوب إيرر Jacob Ayrer تابعا آثار النوع المسرحى القديم Fastnachtsspiel لكن متجاوزا إياها بطلباتٍ ومتطلباتٍ للفكر الجديد.

وما يعرضه عام ١٦١٨ ميلادية فى مجموعاته Opus Theatricum ("إبداعات منظرية مسرحية") فى ستة مُجلدات تحتوى على ثلاثين (٣٠) " نموذجا نقيا للدرامات الكوميدية والدرامات التراجيدية "، إضافة إلى (٣٦) ستة وثلاثين مسرحية من مسرحيات الكرنڤالات Carnival. فى ذلك الوقت كانت المسرحيات الحزينة أو كما يُطلق عليها مسرحيات الدموع تُعتبر من المسرحيات الباروكّية والتى كتب فيها الشاعر والدرامى اللامع مارتن أو بيتز Martin Opitz عام ١٦٢٤ ميلادية يقول: " إن عظمة التراجيديا تكمن فى بطلها المُحارب الذى عادة ما تُداهمة مصائب لا يحتملها، خاصة وهو واقعٌ بين شخصيات ضعيفة حوله وموضوعات تافهة قَلّ أن يعرفها أو يفهمها. وهو لذلك يصبح حاملا للقوة الملكية ليدافع عن الإنسانية، والسقوط، والأجيال الشابة القادمة، والحروب، والشغب والفِتنة، والباكين والمُعذبين، والصارخين بأصواتهم " (٨٠).

هذه القيم العالية استطاعت أن تغزو فى القرن السابع عشر الميلادى قلوب كُتاب الدراما الباروكية الألمان: أندرياس جريفيوس، يوهان ريست، دانييل كاسبر ڤون لوهنستاين، يوهان كريستيان هالمان، وأخيرا كريستيان وايز Andreas Gryphius, Johann Rist, Daniel Casper Von Lohenstein, Johann Christian Hallmann, Christian Weise. تبعهم جيل من الشباب الدراميين الذين أعطوا عقولهم للمسرحية والمسرح: كارل ترو، ماجستر * يوهان لاسّينيوم، والألمانى الشمالى أندرياس جارتنر.

---

* ماجستر Magister : ليست اسم علم، لكنها درجة الماجستير العلمية التى يحملها يوهان لاسينيوم.

فى منتصف سنوات القرن تكونت ما بين ٨ - ١٠ فرق "Bande" تجولت بعروضها فى طول البلاد وعرضها. كانت برامجها المسرحية تعد بالكثير: كان البدء بـ Aktion (العمل والحركة)، ثم Grosse Aktion (الحركة الضخمة الواسعة)، بعدها Hauptaktion حركة الرؤوس، وأخيرا وصلوا إلى -Haupt Und Staatsaktion (الرأس والدولة). يشير ميكائيل دانييل ترو Michael Daniel Treu إلى برنامج العروض المتنوع فى عروض (العرائس) التى جرت عام ١٦٦٦ميلادية فى ناحية لينبرج Luneberg. إلى جانب العروض جرت عروض أخرى (إنجيلية) عن موضوعات دينيه: تدمير يورشاليم، قصة يوسف .. الخ، كما ظهرت كذلك موضوعات درامية من العصر القديم (أورفيوس، نيرو، لوكريتيا) Orpheusz, Nero, Lucretia. بعد ذلك عدّلت الدرامات الإليزابيثية من المواقف متجهة إلى حالة الاتزان كما فى حالة الملك الإنجليزى لير Learالذى يحمل عقابا على رأسه من ابنتيه، بينما تحمل ابنته الثالثة (كورديليا - المترجم) جائزة شرف البُنوة. وإلى جانب شيكسبير نعثر على زملاء دراميين له تصعد أعمالهم على خشبة المسرح: أليساندرو دو ميديتشى، النبيل واهلستاين، "ونبيل تيرانّوس" فى بولندا، چيچموند، " روح كروموبل "، ثم تشارلس الثانى "الملك الحالى ".

Alessandro De Medici, Wahlstein, Tirannus, Crumwell Spirit,
ودرامات دكتور يوهان فاوست الذى يعود إلى وطنه " Teutsche Comedi" [٨١].

فى ستينيات القرن يظهر فريقان مسرحيان هامان من الفرق الجوالة. الأول يُنتج ويُمثل مسرحيات عن السلالة الحاكمة Dynasty : عن أعضاء أسرة Hilverding. الفريق الثانى وهو الأكثر أهمية قادة يوهانز ڤلتَن Hohannes Velten (١٦٤٠ - ١٦٩٣م) والذى كان مُلتحقا فى السابق بفرقة بولزن Paulsen. تحملت زوجته بطولة المسرحيات فى العروض والتى اختارها من شابات الفرقة الممثلات. بدءًا من عام ١٦٧٥ ميلادية يقود فرقة مسرحية تحمل اسمه. حصل على درجة الماجستير بعد دراسات فى ڤيتنبرج ولايبزج Wittenberg ،Leipzig ، ثم يحصل على المركز الأول للفرق المسرحية التى جابت أكثر من مائة مقاطعة وعاصمة. ينتقل للعمل فى مدينة درسدن بين أعوام ١٦٨٥، ١٦٩٢ ميلادية حيث ترجم أعمال موليير وكالدرون وعرضها على المسرح. لم تستطع فرقة مسرحية أخرى الوصول إلى النجاحات التى أحرزها فى عالم المسرح، لذلك لم يكن مُستغربا أن يتعرض وفرقته إلى الهجوم والغيرة الصفراء.

عام ١٧٠٩ ميلادية يظهر كتاب يحمل عنوان Centifolium Stultorum (مائة صفحة عن المجانين) كتبه الداعية الباروكّى الشهير أبراهام سانتا كلارا Abraham Santa clara يهاجم فيه الكوميديا كما يهاجم Hanswurst. كما أن تأثيرات وتداعيات باريس والتى أوقفت ونَفَتْ فرقة الكوميديا الإيطالية التى كانت تعمل فى العاصمة الفرنسية قد حَدَتْ بأحد أعضائها أنجيلو كونستانتين

مـازّائين Angelo constantini - Mezzein إلى نقل ممثلين إيطاليـين مـا بين أعوام ١٧٠٨، ١٧١٩ ميـلادية للعمل فى درسـدن. وصـاحب هذه الأحـداث انتشـار كـتـاب أصـدره Gheradi عـام ١٧١١ مـيـلادية بعنوان Olla Patrida Des Durchgetriebenen Fuchsmundi (الذئب السـاخط) كان أكبـر مـؤيد لريبـرتوار الفرق الألمانية المسرحية المتجولة [٨٢].

• المسارح الدائمة ومسرحيات الأسواق

تم تكوّن وتشـيـيد عدة دور مسـرحية فى عدد من عواصم أوروبا لتعمل بصفة دائمة، ووصل مستوى هذه المسارح فى كثير من الأحيان إلى مستوى إبهار المسارح (الخاصـة) التى كانت تُدار بواسطة رأس المال. وكان طبـيعيـا أن يعكس التـقـدم الصناعى وتطور الاقـتصـاد على المدينية Urbanism وعلى طرق الحـياة المُمـيـزة لأهل المدن وكـذا على التـحـضّـر وأن يسـيـر الاثنان (الصـنـاعى - الاقـتـصـادى والمدينى - المتـرجم) فى خطيّن مـتـوازيين: تكوّنت مـراكـز جـديـدة فى أسـواق العواصم الكبرى. أما فـى الريف الأوروبى فاستمر فى استقبال الفرق المسرحية الزائرة بين الحين والحـين حتى أُضطر أخيـرا ومـؤخـرا إلـى بناء مـسـارح تعـمل بصفة دائمة هـى الأخرى وتستغلها للعروض الفرق الأوروبية المتجولة.

وسط هذا التقدم المُزدهر وصلت المسرحيات الإنجليزية إلى العيش طويلا على خشبات المسارح المختلفة، ويعود الفضل فى هذه الاستمرارية إلى الأوامر الملكية بتشجيع المسرحيات، لم تكن هذه الأوامر بالميراث (أى تنتقل من ملك إلى ملك آخر - المترجم) لكنها كانت تتجسد على أرض الواقع بالعروض المسرحية. حدث كل هذا عام ١٦٨٩ ميلادية عندما قام وريثُ Davenant المدعو كريستوفر ريش Christopher Rich بإعطاء الحق لنفسه وحده بتوسيع نشاط فرقته المسرحية.

وبمعنىً آخر للفظة (توسيع النشاط لفرقته وحدها) فإنه قد قضى باحتكاره هذا على فرق مسرحية متحدة منذ عام ١٦٨٢ ميلادية. ولم يستطع أحد أو فرقة من مواجهته أو التقدم بأية خطوات مُضادة لِفعلته هذه، ولمدة طويلة. فى عام ١٦٩٥ ميلادية يلجأ ممثلون بقيادة توماس بيترتون Thomas Betterton بعد أن نالتهم البِطالة وعدم العمل إلى مبنى قديم Lincoln's Inn fields مُنتهزين فرصة حفل ملكى يحصلون فيه على " ترخيص " لهم للعمل المسرحى. عام ١٧٠٥ ميلادية يبنى لهم الدرامى والمهندس المعمارى السير چون فانبروج Sir, John Vanbrugh مسرحا اتخذ اسم مسرح الملكة Queen's Theatre.

فى عام ١٧٠٧ ميلادية وبعد ماورث ريش Rich مسرح درورى لين Drury Lane فرض على المسرح أن يُعيد تقديم الريبرتوار بمسرحيات نثرية فقط، بل ويُقلص فى نفس الوقت من عروض الأوبرا الغنائية فى المسرح الآخر. أمام

مـخـتلف الشكاوى و " سكوت وصـمـت " النُظم والقـوانين اسـتطاع مـسـرحـيـون مـخلصـون من سـحب البُسـاط من تحت أقدام ريش على يد زعـمـائهـم المـثلين الثلاثة كوللى كيبّر Colley Cibber (الذى أصبح " شاعر البلاط الملكى") رئيس الفـرقة، تومـاس دوجّتّ THOMAS Dogget الذى أدار الشـئون المالية للمسـرح، روبرت وِلْكِنز Robert Wilkens المسئول عن خشبة المسرح والعروض المسرحية. ظلّ هذا (الثُلاثى Triumvirátus) مـسئولا عن مـسـرح درورى لين بدءًا من عـام ١٧١١ ميلادية ولمدة عشرين عاما بعدها. بعد تغييرات بسيطة أُعيدت الأوامر الملكية لتنظيم جديد. فى عام ١٧٤١ ميلادية تَسلم الأوامر للتراخيص - Patens Letter's Patent رجلان من المدينة City Man .

بعـد عـدة سنوات قليلة عـام ١٧٤٧ مـيلادية يتسلم أوامـر التـرخـيص للفـرق المسـرحـيـة بالعمل المسـرحيـان James Lacy, David Garrick، يُدير التـراخيص الممثل الكبيـر جاريك. عـام ١٧٧٦ ميلادية تتـعدل لجنة إصدار التـراخيص إلى ثلاثة أعضاء لينضم إليها الدرامى الشهير ريتشارد برسلى شاريدان Richard Brinsley Sheridan. نقل الثـلاثة المسـرحـيـون المتـخـصـصـون حـالة المسـرح الإنجليزى إلى درجة عُليا من التشغيل والإنتاج. حرص شاريدان الذى كان شديد الحسـاسـيـة على ألا ينتـقـد أحـد مـا توصلوا إليـه من قـرارات لصـالح المسـارح الإنجليـزية. هذه الخطوات التـقـدمـيـة قد حـفّـزت عـام ١٧١٤ مـيـلادية ابن ريش (چون John) فى النصف الأول من القـرن وفى مـسـرح Lincoln's Inn Fields على تقديم نوع جديد من المسرحيات (البانتومايم) Pantomime، هذا بينما كان

المسرح الملكى King's Theatre يقدم عروضه، ثم يتحول بعد عام ١٧١١ ميلادية إلى مسرح خاص لتقديم عروض الأوبرا. فى هذا المسرح صعدت أعمال هاندل (أوبرا رينالدو Rinaldo) ومن نفس بناء هذا المسرح خرجت الأكاديمية الملكية للموسيقى Royal Academy of Music أما الجديد فى المسرح الإنجليزى فهو تنوّع الريبرتوار المسرحى، وتوسّعه، وخاصة الاحتراف فى التمثيل، والتوسع فى مسرح رأس المال (من المتعهدين).

وصل التقدم إلى مسارح الريف الإنجليزى، وإلى جزيرة أيرلندا. فبعد الإصلاحات التى دخلت إلى ساحة المسرح الإنجليزى عملت عدة مسارح بنظام الإصلاح هذا: مسرح Smock alley فى دبلن Dublin فى البداية لم يكن يعمل فى استمرارية يومية.

فى مستهل سنوات القرن الثامن عشر الميلادى ملأت المسارح الدائمة (العاملة بالعروض يوميا) كل مساحات المدن البريطانية داخل معمار أنيق خاص بكل فرقة مسرحية:

- أماكن المسارح وتواريخ بداية أعمالها وعروضها اليومية .

باث Bath - ١٧٠٥ ميلادية

أدنبرج - أدنبره Edinburgh - ١٧٢٥ ميلادية

برستول Bristol - ١٧٢٩ ميلادية

يورك	York	- ١٧٣٤ ميلادية
إبسويش	Ipswich	- ١٧٣٦ ميلادية
برمنجهام	Birmingham	- ١٧٤٠ ميلادية
ليفربول	Liverpool	- ١٧٤٠ ميلادية
جلاسجو	Glasgow	- ١٧٥٣ ميلادية
مانشستر	Manchester	- ١٧٥٣ ميلادية
نورويش	Norwich	- ١٧٥٨ ميلادية
برايتون	Brighton	- ١٧٧٤ ميلادية[٨٣].

عام ١٧٦٠ ميلادية ينطلق الانكسار بدفعة قوية، خاصة الملك چورج الثالث George .III الذى كان المُعطّل الأول للتقدم وناشر السياسة الداخلية الرجعية المحافظة على القديم Conservative . يحدث الانكسار فى وقت تكاد تُولد فيه درامات المواطنين Civil - Drama، والمسرح ذاته على مستوى عالٍ، والإعداد جارٍ للمسارح المحترفة والدائمة.

كان التمثيل فى الأسواق من فِرق وجماعات " محترفة " لفن التمثيل المسرحى، ومسرحية بن جونسون عام (١٦١٤) ميلادية بعنوان سوق بارتلون

الشعبى Bartholomew's Fair تعطى صورة كاملة لأكبر سوق فى لندن بالشكل التياترالى، وفى السوق بطبيعة الحال تظهر - وبالدرجة الأولى - المسرحية العرائسية. نعرف أن هذا النوع من مسرحيات العرائس doll قد " نجا " من الانكسار الذى أصاب الثقافة المسرحية والثورة الرجعية، كما لم يكن كروموبل شيئا هاما، ولم تقف الثورة ضد الممثلين القُدامى الذين أضحكوا الجماهير نظرا لشعبيتهم. دعا الموقف هؤلاء الممثلين إلى الاتجاه إلى تعبير جديد يظهرون فيه بمشاهد هزلية قصيرة Droll تُسرِّى عن الجماهير. فى ذلك الوقت عاشت شخصيات المهرجين الهزليين فى مسرح شيسكبير Clowns والمضحكين الذين استعملوا الرقص والغناء والإيقاع. قامت النكات بمهمة تسلية المواطنين المتفرجين فى الأسواق والمشاهدين الجالسين على (دِكَكٍ) ومقاعد وضعت أثناء العروض المسرحية فى أسواق Merry Andrew, Bartholomen Fair, Smithfield, Sowthwark, Greenwich, Mayfair لتجذب الجماهير إلى شخصيات المهرجين والمضحكين. تحدثنا سابقا عن الشخصية العرائسية Punch. أما عن ممثلى المايم (الإيمائيون) - وهم أقرب الأقارب فى النوع إلى شخصية بونش - فلم يُسمح لهم بالاقتراب أو التزامن مع المشاهد العرائسية حتى لا تشتعل المواقف المسرحية بين العرائسية والإيمائية ضد " البابوية الكاثوليكية ". لم يكن النقد يتعدى التعريض بأخطاء مكتب شئون البحرية واضطرابات قراراته. ورغم ذلك الحرص على عدم الوقوع فى الأخطاء فقد أوقفوا المسرح العرائسى.

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى خرجت عادة مسرحية جديدة، فقد سمحت لجنة ترخيص العروض المسرحية للممثلين الكوميديين للتمثيل فى فصل

الصيف - أثناء عطلة المسارح - فى الأسواق، والظهور فى الجوانب الخارجية للدكك وفى البلكونات التى كانت تُطل على ساحة السوق ليُقدموا بعض المشاهد المختارة Parade كمشهد يُظهر براعة وقوة الممثلين. صاحب هذه المشاهد رقصات على الحبل، وتدجيل وشعوذة Quackery من المشعوذين الجوّالين والحُواة، وكان المُؤدّون لها يزاملون الممثلين المهرجين والمضحكين فى حياة مسرحية الأسواق.

لم تلجأ لجنة ترخيص العروض ولا المسارح المُرخص لها بالعمل المسرحى، لم يلجآ إلى مهاجمة المُدن أو التعرض لما تُقدمه من عروض. أما السلطات الحكومية فقد اعترضت على مسرح الأسواق لأن الفرق تتجاوز تصريح الأسبوع الواحد للعمل (طبعا يأتى امتداد العمل بأيام تفوق أو تتعدى الأسبوع المُرخّص للفرقة نتيجة الإقبال الجماهيرى الصاخب على هذا النوع من العروض المسرحية - المترجم). كما جاء بقرارات اعتراض السلطات أن أحد أسبابه يعود إلى أن الأمن لم يكن مستقرا فى أماكن العروض.

تحولت ساحة الأسواق إلى توسّع كبير، وأصبحت كالمبنى الضخم الذى يؤمه آلاف من الناس والمشاهدين. اضطرت السلطات إلى إقامة خيام لتستقبل مزيدا من الجماهير الوافدة لمشاهدة مسرح الأسواق. حتى إذا ما وصل القرن الثامن عشر الميلادى إلى العقد الأول منه إلا وتُصبح عروض الأسواق عروضا يومية دائمة. عام ١٧٣٧ ميلادية يصدر قانون من الرقابة يمنع كل عرض مسرحى لا

يتميز بالامتياز التياترالى. كان هوجرات Hograth قد حفر فى أذهان الجماهير سوق Southwarkوعروضه المُنتقاة منذ عام ١٧٣٣ ميلادية. الأمر الذى أدى بالسلطات عام ١٧٦٣ ميلادية ليس إلى تدمير الدكك ومقاعد الجماهير، بل إلى إقدامها على تدمير السوق كله (٨٤).

*

فى دوران القرن الثامن عشر الميلادى فى فرنسا لم يتوقع البرلمان أية متاعب. لم تكن إرهاصات الثورة قد بدأت فى التكوّن. كانت السيطرة لقوة الإقطاع الفرنسى، ومع الاستبدادية المطلقة Absolutism تكونت "فى بطء" العلاقات المسرحية. هناك معلومات تفيد وجود سوقينْ كبيرينْ فى منتصف القرن السابع عشر الميلادى فى سانت لوران، سانت جيرمان Saint- Laurent، Saint - German حيث تُقدم فيهما عروض عرائسية من فرقة الإخوة ألارد Alard، وفرقة الأخوة برتراند Bertrand. رفعت الفرقتان فى عروضهم العرائسية صوت النقد الاجتماعى عاليا: عام ١٦٨٦ ميلادية أوقفت الدولة الفرنسية عروض الفرقتين مؤقتا بعد عرض (تدمير الهوجونوت) * بحجة أنّ

* Huguenot الهوجونوت هم البروتستانت الفرنسيون .

شخصية Polichinelle قد أساءت بالتقريع إلى شخصية بنتالون الكاثوليكى وإلى شخصية أرلكين Arlequin الكالفينية البروتستانتية اللاهوتية Calvinist. طبيعى أن الإساءة لم تكن فى اللعُبة العرائسية وحدها (ربما بدلالات وإشارات وإيماءات بل وبعض إقحامات أخرى على الحوار - المترجم). اعترضت الكوميدى فرانسيز (أحد أكبر المسارح الفرنسية) على قرار الوقف والإيقاف المؤقت، لأن تميزُها كان يسمح لها بالاعتراض باعتباره جُرحًا يمس حقوق المهنة التمثيلية، وثانيا لأن مسرح الكوميدى فرانسيز Comédie Français لم يتفق مع السلطات فى تفسيرها للباروريا (الجوانب النظرية للنص الدرامى). لذا فقد بدأ نظام ثمن مشاهدة مسرحيات وعروض الأسواق يُطلب من الجمهور المُشاهد منذ عام ١٧١١ ميلادية كما لو كان مسرح السوق أحد المسارح العامة فى فرنسا. اعترضت بشدة مسارح الأسواق على قرارات المَنْعْ أو الإيقاف ولو لفترات مؤقتة. فإذا ما اعترضت رقابة الدولة على ديالوج من ديالوجات النص المسرحى، حاور الممثلون الدولة بنقل حوار الديالوج نفسه إلى منولوج يتبادل فيه الممثلون الحوار فيُصبح - وفق حِيلهم الذكية - ديالوجا أو منولوجا فى هيئة الديالوج أو العكس. فإذا اعترضت الرقابة على نُطق الممثلين لعبارات أو جُمل من الحوار، كتبوا العبارات التى خنقتها الرقابة فى حلوق الممثلين على لافتات بارزة تدخل إلى خشبة المسرح فى وقت محدد يتناسب مع الحوار المنطوق لتُعلق على الملأ داخل المنظر المسرحى. وبينما كان الجمهور يقرأ اللوحات فى لحظات معينة كان الممثلون يلعبون بالإيماءات والإشارات ما يفيد الإيضاح والتوضيح. حدثت كل هذه الأحداث فى المسرح بين أعوام ١٧٠٧، ١٧٢٠ ميلادية [٨٥].

تعاون عدد كبير من كُتاب الدراما الفرنسية لإحياء حالة المسرح الفرنسى مثل آلان - رينيه لوساج وأصدقاؤه لوى فوزلييه، چاك فيليب دورن Alain- René Lesage, Louis Fuselier, Jacque- Pilippe Dorne.

هذا التعاون قد فتح طريقا جديدا أمام هؤلاء الدراميين. لمّا كان فريق الأوبرا الفرنسية - المُسمى الأكاديمية الملكية للموسيقى - Académie Royale De Musique قد آل به الحال عام ١٧١١ ميلادية إلى ظروف مالية صعبة، فقد سمحت الأوبرا لكل من Alard وأرملة موريس أونورى Maurice Honoré بتقديم عروض تحتوى على الغناء والرقصات فى سوق سانت لوران. تمت العروض بنجاح وسط ديكورات صُممت بحيث تُناسب المكان، وبعد إعادة إعداد للأغانى حتى تتوافق مع مشاهد المهرجين والمضحكين. هكذا وصل المسرح الفرنسى - نتيجة هذا التعاون غير المقصود - إلى كوميديا الڤودڤيل Comédie Vaudeville -. فى عام ١٧١٤ ميلادية حصلت عدة فرق تعمل بالأسواق على تصريح بالعمل (فرقة سانت - إدْم Saint - Edme، وفرقة مدام بولْن Madame Beaulne) والفرقتان بعروضهما الأوبرالية أخرجتا المصطلح الأوبرالى الجديد Opéra Comique (الأوبرا الكوميدية) ونتيجة للحرب الفنية والتسابق نحو الألمعية الفنية الفرنسية يُعد شارل فاڤارت - Charles Favart سبق الإشارة إليه - عرضا غنائيا عام ١٧٤١ ميلادية مأخوذًا حواره من كتابه بعنوان (الفتاة التى تبحث عن عقلها) La Chercheuse D'esprit والذى يجرى عرضه مائتى مرة(١). لم يكن غريبًا أن يصدر مَنعٌ مرة ثانية لعروض الأوبرا عام ١٧٤٥ ميلادية

والذى ظلّ ساريا لمدة سبع سنوات بالتمام والكمال. وعندما تسلم Favartمرة ثانية التصريح له بالعمل المسرحى شريطة أن يستبدل الإقحامات التى كان يُدخلها على عروض الفودڤيل (" بآريات صغيرة ") فإن ذلك التحوّل قد أفضى به إلى التعاقد مع مُولّف الموسيقى الإيطالى الأصل أديجيو رومولدو دونى Edigio Romoaldo Duni والذى جسّد العرض بمهارة فائقة. أكد هذا التجسيد عرض آخر قُدّم عام ١٧٥٩ ميلادية بعنوان (بليز ... صانع الأحذية) Blaise Le Savetier الذى حقق - وبحق - الأوبرا كوميك لأول مرة، كما يتضح فى برنامج العرض الذى نص على أن العرض هو من نوع الأوبرا كوميك، ولأول مرة فى تاريخ الأوبرا الفرنسية.

تتعرض المسارح الشرعية التقليدية Legitimate لهجومات وانتقادات على طول طريقها، مع أنها كانت تُصيب نجاحات كبيرة بريبرتواراتها: حاولت الأوبرا احتضان المسارح فى قيادتها، بينما كانت الكوميدى فرانسيز تتطلع إلى إلغاء هذا المسرح ووأد نشاطاتها. أما السلطات فقد عثرت على حل ثالث: عام ١٧٦٢ ميلادية تم إدماج مسرح الكوميديا الإيطالية، ثم فقدت مسارح الأسواق اسمها ووجودها، لكن مضامينها ارتفعت فى عنان السماء باقية فى أفئدة جماهيرها. أما الأوبرا كوميك Opéra Comique فلم يكن ابتداعها وخروجها من مسرح الأسواق عبثًا أو مصادفة، فقد خطت خطوات إبداعية فى طريق تطورها لتبدأ فى نشر نزعة خاصة Tendency عُرفت باسم "Citoyen" .

ظل استقبال " فُرجة الأسواق " ساريا فى مسارح العرائس، وحتى بعد توقيف هذه الفرق العرائسية ومسارحها فقد قامت مكانها مسارح البوليفار Boulevard. فى عام ١٧٥٩ ميلادية يؤسس واحد من سلالة لاعبى العرائس يُدعى Jean-Baptiste Nicolet (جان بابتست نيكوليه) مسرحا خاصا أطلق عليه اسم Boulevard De Temple يقدم ريبرتوارا يقوم على (" الأغانى والأغنيات القصيرة ") Pièces Melées D'Ariettes Et De Chants داخل المسرحيات التى كانت فى العادة من الكوميديات والأوبرا كوميك، والإنترميد Interméde . من الأهمية بمكان هنا الانتباه إلى الحقيقة التى تمت فى عام ١٧٧٨ ميلادية والتى مثّلت وجهة النظر المستقبلية عندما وُلد مسرح جديد تحت اسم Variétés -Amusantes حيث برزت أعمال چان ڤاد Jean Vade التى عُرفت باسم Poissard * والمبنية على السفسطة الشعبية. كتب لهذا النوع Poissard الدرامى Louis Dorvigny لوى دورڤينى الذى قدّم شخصيتين قَبَليتينْ هما چانوت، چوسريس Janot, Jocrisse اللذان أصبحا شعبيتين إلى أبعد الحدود. ومعهما أصبحت مدام أنجويل Madame Engueule سيدة السوق صاحبة القيل والقال، والتى تحولت مؤخرا إلى شخصية " السيدة أنجوت " Angot Asszony (٨٦) .

---

* برزت فى هذه الأعمال نساء الأسواق Market - woman وشخصيات تكشف أسرارًا شخصية أو وقائع مثيرة، وتُرهات مثل القيل والقال ونشر الإشاعات.

- دراما المواطنين -

" المسرح القومى "

لم يُغير مجتمع المواطنين النظام الإقطاعى بين ليلة وأخرى- فى كل المجتمعات الأوروبية. مرّت قرون عدة ومحاولات شتى وأشكال ظهرت ثم اختفت أو اضمحلت، وتقلبٌ بين القوة والضعف، حتى استقر أمر المواطنين الأوروبيين بالثورة.

بدأت جماهير المواطنين Citizen فى القرن الثامن عشر الميلادى تحقق مطالبها وأمانيها بفضل التنظيمات والقرارات الاجتماعية التى دخلت لتُغير من وَضْع مجتمعات أوروبا نحو التطور والتقدم.

محاولات المواطنين للتوجه نحو النشاطات الروحية والعقلية الأنتلكتوالية Mental, Intellectual، بغية تغيير وشامل للشخصية الأوروبية وحتى يُصبح (العقل) هو الأداة المسيطرة على الإنسان الأوروبى. وليعيش المواطن بين "إمبراطورية العقل " مُغيرًا وبنفسه من ماض تركه إلى غير رجعة. وكما ذكر انجلز فى كتاباته: " كل أشكال المجتمعات والحكومات والدول، وكل موروثات قديمة مخالفة للمنطق وغير عقلانية Illogical وكل فائض ردئ يعوق حركة

التقدم Lumber تُلقى جميعها فى سلة المهملات. حكمت العالم حتى وقتنا هذا قرارات أدارها وأصدرها آخرون نيابة عن المواطنين. واليوم فقط يأتى يومُ عالم المواطن بشمسه (يوم إمبراطورية العقل). يوم تضييق الخناق على الخرافات والمعتقدات وعلى الخوف اللا عقلانى من المجهول Superstition، ومواجهة كل ما هو غير شرعى Illegality، والوقوف فى وجه الحقائق الأبدية غير المفهومة وغير المعقولة، فهذه كلها مُعطلات لحقوق الإنسان ومناهضاتٌ للإنسانية " (٨٧). شاع لدى المواطنين إحساس بالتفاؤل لكن كأنه لم يكن مسموعا تماما (خافتا) Unheared وكأنه أيضا مشروع سابق لأوانه أو هو متقدم من حيث زمانه، خاصة عندما يتعلق الأمر بالسلوك الإنسانى وبِنظم الفَهْم الجديدة، إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال تحقيق رؤية الإنسان الجديد دون الاشتغال على فلسفة " إمبراطورية العقل " وأهدافها ومقاصدها. كان ولابد من الشعور بهزّة العصر وقوته وحيويته حتى لا يعود الإنسان إلى مسيرته السابقة والماضية التى وَأدتْ مجتمعات المواطنين فى كل أنحاء أوروبا. لقد أَوْقعتْهُ البرجوازية فى بئر عميق القرار بكل خطوطها السلبية التى ظهرت على صور المجتمعات المختلفة رغم وجود فُرص التقدم ولحظات الإنعتاق عبر التاريخ الاجتماعى.

هنا أيضا ما يجب توضيحه. فالتزُمت البيوريتانى البروتستانتى Puritanism فى بداية عصره قد رفض المواطنة Civil Rights كما رفض المسرحية خاصة شكلها الاحترافى. والآن فإن الداعين المتحمسين إلى التنوير لا يكتفون بقبول المسرحية بل إنهم يحاربون من أجل نشرها والقبول بأفكارها وتوجيهاتها. ليس

بهدف بداجوجى تعليمى سواء كان الهدف عاليا راقيا أم مُتدنيا جماهيريا، ولكن من أجل تغيير الوظيفة المسرحية ذاتها. هذا هو التغيير الحقيقى والأصيل الذى يخدم مسرحًا جديدا فى كل معانيه وتوجهاته للمواطنين، بمعنى (مَوْطَنة المسرح). المسرح Forum، سوق عامة أو ساحة للمواطنين. نعم، والمسرح مُنتدىً عاما للمناظرة والنقاش، نعم. والمسرح مِنبر، نعم. والمسرح اجتماع عام جماهيرى يتميز بمناقشة عامة لقضية أو قضايا، نعم. والمسرح مكان يناقش فيه خبراء ودراميون وممثلون وفنيون القضايا العامة للمجتمعات، نعم. وأخيرا فالمسرح يحمل على رأسه كل هذه القضايا الاجتماعية التى تتصل بالمواطنين فى كل مكان. ومن هذا المنطلق يجب بل ويتحتم الكفاح ضد كل ما هو مُعطل أو مُخرب لوظيفة المسرح الجديدة. كان لابد من انبثاق وتكوين " مؤسسات ثقافية " كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الفرنسى دنيس ديديرو عام ١٧٥٨ ميلادية. "...القضاء على النظم المسرحية الفاسدة Upset، ومطاردة الانتهاكات والآثام والخطايا Transgr Ession، والسخرية من الضحكات الفارغة: على المسرحية أن تأخذ فى اعتبارها نموذج مسرح يبث وينشر الأخلاقيات الخاصة بشعبه"[٨٨]. إن لفظة الأخلاقيات هنا تعنى الأخلاق السياسية أيضا- وهو ما يُلخصه الدرامى الألمانى فردريك شيللر Friedrich Schiller بكل صراحة ووضوح: " يبدأ دور قرارُ المسرح وحُكمه عندما تصل قرارات العالم إلى نهاياتها. عندما يَعْمىَ الذهب عيون خُدّام الحقيقة والعدالة، وعندما يُعربد الذنبُ مَرِحًا صاخبا Revel فى احتفال مخمور Carouse، أو عندما تسخر صحافة السلطات (الجازيت)

Gazette الرسمية سخريتها من حالات العجز الاجتماعى (تأييدا للسلطات وتغطية على فشلها - المترجم) وساعتها يبقى المواطنون مكتوفى الأيدى من الخوف، فإن المسرح فى نفس اللحظة يستل مبادرة السيف والميزان والعدالة ليحاكم الظُلم وليُصدر قراراته فى دراماته ومسرحياته الأخلاقية.... لكن سلطات العالم تسمع وتُصغى فقط، وكأنها تفقد السمع الدقيق الكامل: للفظة الحقيقة العادلة، والتى لا يرونها إلا نادرًا، هنا إذن يرونها بأعينهم ويشاهدونها على خشبة المسرح: إنه الإنسان.

تسعى المسرحيات الأخلاقية إلى وَضْع أهم القضايا المصيرية للحياة على خشبة المسرح لتعكس " منزلة اجتماعية جوهرية صميمية " Intimate Sphere لمجتمعها. لكن " البيئات والمحيطات الاجتماعية " Environments تكون عادة فى موقف تاريخى معين مختلف - كما فى الاستبدادية المطلقة الألمانية - ومع ذلك فهى ترنو وتتطلع إلى الوحدة الوطنية القومية.

من صُلب هذه الصورة تخرج صرخات جوتهولد أفرايم ليسنج Gotthold Aphraim Lessing فى كتاباته (دراماتورجية هامبورج) Hamburgi Dramaturgia فى آخر رسائله .... " يُنتج المسرح القومى إبداعا للألمان، عندما نكون ألمانيون، وحينما لم نكُن بعدُ شَعْبًا Nation " (٩٠) . مع أن هذا " المسرح القومى " الألمانى أراد تحقيق هذه القومية على مستويينْ من معنى اللفظة - القومية لكن فى وحدة لا تتجزأ أو تنفرط: أولا، لتكُن القومية للجميع وبلا فروق

واسعة فاصلة بين طبقات المجتمع. وثانيا، التمسك والارتكان إلى الأدب الدرامى القومى وحده، وليس الارتكاز أو الصبر على الأوبرا الإيطالية أو الكوميديا الفرنسية أو الباليه. هذه الدعوات الألمانية تنتقل سريعا إلى القارة الأوروبية خاصة الأجزاء الوسطى من القارة للانتباه إلى أهمية اللغة القومية للشعوب الأوروبية ودورها بل وتأثيرها فى الحياة المسرحية. ظلت هذه الدعوات تسير أماما عبر عقود من السنين. إن تنوير الآداب الدرامية القومية قد أخذ يشق طريقه إلى كل بلد أوروبى حافرا نموذجا جديدا للمسارح فى كل بلد يرسم طابعا مستمرا مُتدفقا تتمسك به إدارات المسارح وتتعامل معه تجاه شمس وإشراقة جديدة. على هذا الطريق التنويرى- القومى وصلت المسارح إلى اعتناق مصطلح (المسرح القومى). كان من الطبيعى كذلك أن تتأثر الكتابات الدرامية، والمسرحيات وكُتاب الدراما بهذا النهج والخط القومى الجديد ليُولونه أعظم الاعتبارات، وهى النتيجة الطبيعية "لارتفاع" قيمة احتراف فن التمثيل وفن الممثل. وهكذا كانت حصيلة الثورة العقلية التنويرية. أُعدت دراماتورجيا خاصة لخطوات التنوير هذه وتمت ممارستها والعمل بها بما يتناسب مع فِكر التنوير. ومرة ثانية يصطدم التنوير بفكرة الوحدات الثلاث الدرامية القديمة. كان يقابل هذا الصدام فى إنجلترا " ما اكتشفه " الإنجليز فى درامات شيكسبير المُكتملة، وتأثيراتها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى على خشبات المسارح الألمانية، ثم ساعد على هذا التحرر حركة (العاصفة والطموح) "Sturm Und Drang" التى ظهرت آثارها - عمليا - على خشبات المسارح

الألمانية، فيما انحسرت إلى حد كبير التراجيديا - الكوميديا المتقيدة (المقصود بالتقيد هنا قانون الوحدات الثلاث - المترجم). استقبلت خشبات المسارح أنواعا مختلفة من الدرامات فى محاولات لتحقيق نظرية ديديرو بعد أن أفُل نجم المستويين التقليديينّ "- كوميديا التسلية " Pass Time، " التراجيديا القَدَرية " والثانية (التراجيديا) كانت تُحضر إلى المسرح " مصائب المجتمع القديم وعذابات شخصياته ". وإلى جانب النوعين (بحسب التقسيم الأرسطى وتصنيفه الأول - المترجم) كانت الحاجة تدعو إلى ظهور " الكوميديا الجادة " ونماذجها التى تمتلئ بالفضائل والقِيَمْ، وكذلك نوع آخر من " التراجيديا " يبحث عن مشكلات العائلة والأُسر فى المجتمعات [٩١]. والغريب انّ هذا التمسك بالأنواع الدرامية التى ظهرت فى المسرحيات واجهته تمردات عديدة، فإن نهاية العصر تتجه إلى الحفاظ على مسرحيات تحمل وزْنًا جديدا ناحية شعبية المواطنين، وفى اهتمام إلى أذواقهم، وأحيانا فى عرض مشكلات المجتمعات الفلاحية - الشعبية بكل سلوكياتها وطبائعها. وهو ما أفرز "مسرح الشعب" مؤخرا.

لنا بعد ذلك أنّ ننتبه إلى الشروط التى وضعها ديديرو وخصَّ بها " الحالة الجيدة للوضع الاجتماعى " ومنزلته، والتى اشترط أن تكون هى مناط القول فى محيط خشبة المسرح وبيئته، والتى يرى أن تكون - فى عرضها - أمينة ومُوثقة توثيقا سليما منضبطا بعيدا عن التهويل أو المبالغة، بمعنى " واقعيةُ الشئ " أى مُكوّن من وقائع Facts، وبمعنى " أن يكون حقيقيا فى الحق " Reality. طبيعى أن يعكس المنظر أو المكان فى المناظر أعرافًا واصطلاحاتٍ تقليدية

Conventional تضايق الموضوعات الدرامية المعاصرة (آنذاك) " والتى يجب الإشارة هنا نحوها بحكم العادات والتقاليد ". وهى الجزئية التى أشار إليها ليسنج فى دراماتوجية هامبورج وفسّرها فى خطابيه الرابع عشر والتاسع عشر. فالموثوقية فى البيئة ومحيطاتها Surroundings ما هى إلا خطوة واحدة أولى، بل وأحيانا لا تكون بمثابة الخطوة، فقد تسبقها موثوقية الأزياء على جسم الشخصيات المسرحية بما يؤكد شخصية الممثل وموثوقيته. إن عناصر مساعدة أخرى قد تصعد بالموثوقية إلى مراتب عُليا كالأسباب النفسية " المعايشة " للشخصية المسرحية، وكالحدس والبديهة والإدراك Intuition، وكالإبداع. إن عَرضٌ المنزلة الاجتماعية الجوهرية Intim Sphere يؤدى لا محالة إلى ثراء الأحاسيس لدى الجماهير. لا يتوقف الأمر فى هذه الحالة على عناصر مثيرة للشفقة Pathos، أو على الرثاء أو العاطف للقلب، ولا على الانفعال أو الإحساس Emotion، ولا على تجريديات أخرى، ولا على معاناة تياترالية محروقة مشطوبة. لكن الأهم هنا بل والشديد الأهمية هى الخطوط الفاتنة، والشد والجذب، وإبراز التعبير المسرحى من غير وَجَلٌ Pulling.

فى العاطفية - السينتمنتالية Sentimentalism تتأكد علاماتٌ وخطوط تختص بها: فأصلها يعود إلى الآداب الأخلاقية فى مهنة المسرح، وإلى عِلم الأخلاق Ethics. ولذا تظهر الفضيلة، وسماحة النفس والكَرمَ والسخاء والاتساع Generosity، والإقلاع عن الرذائل والصغائر التى تعفّنتْ فى عالم السادة الكبار. يواجه إنسان العالم الجديد كل هذه الموبقات المتوارثة ليؤكد ميلاده وذاته المُشبعة

بالواقع والحقيقة والحق مُرتفعا بنفسه إلى الأعلا فوق هذه الصغائر، ومُثبتا - وبالمسرحية - مثاليات المواطن الحر. سرُعان ما تتكشف الحقائق، كاشفة عن زيف الأخلاقيات التجريدية والمُجردة من أصالة التعبير. ولا يجد الإنسان - الممثل نفسه - إلا وقد بَعُد بعيدا عن هذه البيئة ومحيطاتها، بعد أن غَرِق لأذنيه فى الكوميديا.

أما الكوميديا " العاطفية " فإنها تحتضن الكوميديا الوافدة الجديدة فى مقدمة ما تعرضه من أحداث مسرحية. Sentimental Comedy ثم تأتى " Comedie Larmonyate الدامعة - ذات الدموع " ساعية إلى التأثير على الجماهير تحت مصطلح معناه Weinerliches Lustspiel ("الكوميديا المتباكية") لتشجب وتُدين. وهنا يقترح ليسنج مصطلح التعامل كما يذكره " المُثير" كمادة تزيد فى فعالية الحفاّز Promoter [(٩٢)].

لم يكن بالاستطاعة وقّف هذا الاتجاه، ففى نهاية القرن يتحول تفجّر الدموع Ruhrstück إلى أثر أدبى Parody. على هذا المنوال تبدو أعمال كوتزبو Kotzbue ونجاحاتها فى مسارح القارة الأوروبية. لكن أهم ما فى الأمر أنها أعمال قامت بتربية جماهير مسرحية اجتهدت فى المحافظة على مشاعرها وأذواقها فى جدارة بالغة.

كان لابد كذلك من تغيير العلاقة بين الموسيقى وخشبة المسرح. وكان من الضرورى تحملّ مسئولية " إشاعة الدفء الحار والحميمية البهيجة Warmth

للإنسان " عبر تعبير أصيل وصادق وخالٍ من الرياء والتكلفّ Genuine.
وللوصول إلى هذا التعبير غير الزائف كان لابد من قبول الفَهمْ الجديد لمصطلح الدراميـة Dramatic Character: اقتضى الأمر تغيير شكل الأوبرا بدخول الإصلاحات Reform، وإعادة تشكيلها من جديد. بمعنى تغيير صُلب الأهميات فى الأوبرا. لم يُعد المحُرك والموتيف الرئيس فى الأوبرا هو إعادة الآريا دا كابو Da Capo Aria، ولا أنه نوتة الفضيلة والقوة الأخلاقية Grace-Note، كما أنه ليس التأنق البيانى أو المقاطع المُنمقة أو الذيل الُزخرفى Flourish أو عُرف الديك الباروكى. لكن تحول المحرك والموتيف إلى الحدث الدرامى وإلى العلاقات بين الإنسان والإنسان ومن دقيقة إلى أخرى فى حصر لتغيراتها أو انقلاباتها، ولتعكس الموسيقى فى الأوبرا كل هذه العلاقات فى دقة وعلى نحو كاف وملائم ووافٍ بالمُراد Adequate. وعلى حد تعبير جلوك " الكلُ الدرامى واستمرارية درامية ". لهذا لم يترك جلوك ساحة كبيرة للموسيقى الأوبرالية على خشبة مسرح الأوبرا، كما لم يُعط ويمنح الفرصة " للتصفيق " لتأثيرات الموسيقى. هكذا ظهرت الأوبرا الفرنسية قبل عصر الثورة الفرنسية كنوع درامى نموذجى - فجلوك وكذلك موزارت صاحب " الأوبرا المحُررة " - Liberating Opera - Szabadító Opera التى جسّمت بحق المضمون الدرامى لها فى أعلى وأغلى معانيه رغم الظروف المُعقدة آنذاك حتى وصلت الأوبرا وموسيقاها إلى تعبير (نوفر) " Noverre إصلاح الباليه " الحدثى " - الملئ بالأحداث المسرحية[٩٣].
لم تُنتج محاولات درامات المواطنين عدة مستويات ثقافية ومسرحية فحسب، بل

لقد " فُتح الطريق أمامها واسعا للعروض المسرحية "، جاءت نماذج الدرامات الجديدة لتتوافق مع أشكال خشبات المسارح، بدليل أن تصميم المعمار المسرحى فى هذه الخشبات المسرحية لا يزال قائما حتى عصرنا الآنى. يشير الفيلسوف المجرى فى القرن العشرين لوكاتش چيرچ György Lukács إلى الأخطار التى جرّها هذا المعمار على التطور المتأخر للدراما المعاصرة بعد ذلك فى كتابه الأول المُعنون (تاريخ تطور الدراما المعاصرة) A Modern Dráma Fejl´ódésének története [٩٤].

*

انحرف المسرح الإنجليزى نحو مسرح الصفقة كما يبدو فى ريبرتوار مسارحه فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى حينما استندت عروضه على مسرحيات الفَارْس Farce ، وفى نفس الوقت كانت على الجانب الآخر عروض إيمائية Pantomime كنوع مسرحى جديد. شدّت عروض البانتومايم الجماهير فزاد الإقبال عليها، الأمر الذى حدا بأصحاب هذه العروض إلى رَفعْ ثمن تذاكر الدخول. عام ١٧٠٢ ميلادية كان عرض " عيّنةٌ إيطالية " Italian Sample قد جاء بتوسُّع فى الخرافات القديمة المهجورة Antique كما لو كان على نمط الإيبيزوديات التهريجية الإنجليزية، إضافة إلى صوت ساتيرى سياسى كان يُسمع

من بعيد (عام ١٧٤٥ ميلادية يظهر البابا فى أحد العروض على خشبة المسرح تمثيلا بطبيعة الحال). بُنى التأثير على شخصية أرلكين Arlequin هذه الشخصية قام چون ريش John Rich بإعدادها فى مسرح Lincoln's Inn Fields ملأ جوانبها وسلوكياتها بالأحداث الشعبية مُطلقا عليها اسم (لون) Lun . تعود أحداث مسرحية تاريخية هامة إلى اسم ريش: فهو الذى قدّم عام ١٧٢٨ ميلادية – بعد أن اعتذر مسرح درورى لين عن العرض – هو الذى قدّم چون جاى John Gay وچون كريستوفر بابوش John Christopher Pepuschفى عرض (أوبرا الشحات) The Beggar's Opera الأوبرا الاجتماعية الساتيرية كأول أوبرا غنائية كنموذج جديد فى ريبرتوار الأوبرا. تجسد الهدف الرئيسى للأوبرا – وهو هدف سياسى محض – فى تعرية السياسة المضطربة المُرتشية الفاسدة Corrupt لحكومة – والبول Walpole . كانت الأوبرا قد امتلأت بسخريات واستهزاءات الأوبرا الجادة Seriaعند هاندل. كما أنها تشابهت فى الوقت نفسه مع نوع كوميديا الڤودڤيل :Comédie en Vaudeville قصة بيرلسكية تحتوى على أغنيات معروفة لدى الجماهير تدخل لتقطع الأستروفية فى العرض المسرحى Strophe * . اقترح يوناثان سويفت Jonathan Swift موضوع أوبرا الشحات على الموسيقى چون جاى. لكن سُرعان ما وضع هنرى فِلدنج Henry Fielding ليبرتّات مشابهة منها ما صممه موسيقيا للأوبرا

* الأستروفية : هى ذلك الجزء من قصيدة إغريقية قديمة تنشده المجموعة وهى تتنقل من يمين المسرح إلى يساره.

الغنائيـة (دون كيـشـوته فى إنجلتـرا) Don Quijote Angliaban عـام ١٧٣٤ مـيلادية. سـاعتهـا جـاءت كتـابات النقـد كـالآتى: " السـجـون فى كل بلد تسكنه الغَلاَبَى، وليس أُناس من طبقـة راقيـة. إذا مـا سـرق شـاب مـسكين خمسـة شلنات فمن عادة السيد - كموضة من الموضات - وَضْعه فى السجن: لكن السيد هذا - كمـوضة - يسـرق ألـف مسكين ومع ذلك فـهـو يبـقـى فى بيتـه " [٩٥]. تعبيـرات مسـرحيـة لم تُستـعمل قبـلا سبّبت حسـاسيـة شـديدة عند حكومـة والبـول: فى اسـتـمـرارية عـرض الأوبرا (حـصل جـاى بحق القـانون على ضـعـف عقـده مع المسـرح). أُصدرت الحكومة قانون Licensing Act (قانون التصـريح للمسـرح) لَمَسَ القـانون نقطتـينْ مهـمـتين فى الحـيـاة المسـرحـيـة: الأولى، يقع تحت لائحة القـانون كل مُتشـدد وكل مُحتـال يصـعد على المسـرح أو يقبض مـالا منه ولا يكون تابعـا لفـرقـة مسـرحيـة أو أى مكان مخصص رسـميـا للتمـثيل مـا لم يحصل على تصـريح خـاص من اللورد تشـامبـرلين Lord Chamberlain. النقطـة الثـانيـة، لا يُسمح عند الاسـتـعـداد للمسـرحيات الجديدة أو إعادة تمثيل مسـرحيات سبق عرضها ببدء تدريبات القراءة قبل الحصـول على إذن بالعرض المسـرحى [٩٦]. لم يتـعلق القـانون بنوع خـاص مـن المسـرحـيـات لكنه شـمـل كل عـروض المسـرح الإنجليـزى. وهكذا وقـعت تحت طائلة القـانون نماذج المسـرحيات الجـديدة التى بدأت تزدهر فى بدايات القرن:

"Sentimental Comedy, Domestic Tragedy" . فـى نوع المسـرحـيـات الأولى (الكومـيـديا العـاطفـيـة) Sentimental كتب أعظم نماذجـهـا عـام ١٧٢٣

مـيـلادية كـوللى كـيـبّـر Colley Cibber بدرامـتـه The Conscious Lovers (العُشاق الواعون) والتى حمل اسمها مضمونها الدرامى. أما المسرحيات domestic تراجيديات الأُسر فقامت على إبداعات چورج ليللو George lillo حين عرض عام ١٧٣١ ميلادية مسرحية (التاجر اللندنى) The London Merchant: أو The History of George barnwell . حصلت عروض ودرامات ليللو على نجاحات كبيرة فى مسارح أوروبا المجاورة قدرتها الجماهير والنظارة. كما شهد له الأديب والعالم الكسندر بوب Alexander Pope وتحمس لدراماته چان چاك روسو Jean- Jacques Rosseaux . أما دنيس ديديرو فقد شبّهه بسوفوكليس ويوريبيديس، كما أشاد به فى مرات عديدة ليسنج. أما جوته وشيللر فقد اعترفا به كدرامى مبتكر (٩٧).

بدءًا من عام ١٧٣٧ ميلادية ونظرا للرقابة الصارمة لم تصعد أية دراما عرضًا على خشبة المسرح. ساعتها بدء اضمحلال المسرح حتى وصل الأمر بالقومية الأوروبية إلى إهمال بل إنكار الكتابات الدرامية الإنجليزية باستثناء كاتبينْ دراميينْ هما أوليڤر جولد سميث، ريتشارد برسلى شاريدان Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan . كان من سوء الحظ فى ذلك الوقت ظهور فن التمثيل الجيد الذى حاول الارتقاء بالممثل إلقاءً وحركة وتمثيلا وإيقاعا ليحقق للمواطنين النظارة غاياتهم وآمالهم وما ينتظرونه من المسرح والمسرحيات. ومع ذلك فقد برز عَالِى القامة فى فن التمثيل المُتقن تشارلس ماكلين Charles Macklin الذى لعب دور شيلوك Shylock عام ١٧٤١ ميلادية

(فى دراما شيكسبير تاجر البندقية - المترجم). تبعه الممثل دافيد جاريّك David Garricفى نفس طريق الإبداع التمثيلى. والغريب أنه ظهر هو الآخر فى نفس عام ١٧٤١ ميلادية بدور ريتشارد الثالث - لشيكسبير أيضا - وكان ذلك إيذانًا بانتشار تبجيل وتأليه شخصية شيكسبير. هذا التبجيل وجّه النظر إلى جَمْع درامات الدراميين السابقين وتقديمها على خشبات المسارح الإنجليزية تقديرا لهم ." نظمَّ " جاريك تعديلا يقضى بألاّ يصعد كبار القوم من النظارة على خشبة المسرح (كما كان مُتّبعا قبلا - المترجم) ساعة جريان العرض المسرحى. وهو الذى وسّع من مباهج التقنية على خشبة المسرح بمعاونة من التشكيلى Philip James De Loutherbourgot مصمم المناظر فى مسرح درورى لين. بدءًا من عام ١٧٧١ ميلادية غمرت حياة خشبة المسرح علاماتُ " الطبيعية " Natural الفطرية والنجاح العاجل تؤكدها تأثيرات ضوئية بُنيت على أفكار التجريب كانت هى النواة الأولى لتطور التقنية فى المسرح الإنجليزى.

*

بعد كوميديات الدموع Comédie Larmoyante بعدة عشرات من السنين تتابعت الكوميديات العاطفية Sentimental Comedy التى ملأت جنبات صالات الجماهير بالضحك وحِس الدعابة وروح الفكاهة Humor، كما تبرز فى درامات

كوميدية كتبها الدرامى فيليب نيركولت دستوشيس Philippe Nericault Destouches ومن أشهرها مسرحية (المغرور) Conceited - Le Glorieux التى مهّدت لتيار جديد امتد فيما بعد فى ثلاثينيات القرن فى أعمال نيفيل دو لا تشوسّيه Nivelle De La Chaussee كما ظهر فى درامته (حُكْمٌ سَبقى) Le Préjugé À la Mode . يضع دنيس ديديرو بنظرياته وممارســات النظرية وتطبيقاتها آفاق المستقبل. بين عامى ١٧٥٧، ١٧٥٨ ميلادية يكتب درامتينْ: Le Fils Naturel, Le Père De Famille الولد غير ا لشرعى، ربُّ الأسرة). فى المقدمة التى كتبها فى صدر المسرحية يذكر تعبير (نظرية الدراما البرجوازية) A Drama Bourgeois والذى يُجسـده ديالوج ابن أخت رامـو Rameau فى المسـرحيـة. كتب ديديرو كذلك نظرية (التناقض الظاهرى للممثل) Actor paradox والتى لم تُستوعب كثيرا آنذاك، لأن النشر كان محدودا أو لم يكن قد بدأ بعد (صدر التناقض الظاهرى للممثل عام ١٧٧٣ ميلادية بينما بدأت الطباعة للقُراء عام ١٨٣٠ ميلادية) والظاهر أن نظرية التناقض الظاهرى للممثل كانت وصية أخيرة قبل أن تكون كتابا ينتشر بين القُراء وعاشقى النظريات المسرحية. كل ما كان يصدر من مخطوطات فى ذلك الوقت لم يكُن أكثر من مقارنات بين الممثلين وأدوارهم العملية على خشبة المسرح.

الدليل على ذلك كتابات ريمون دو سانت ألبين Remond De Saint - Albine بعنوان (الممثل) Le Comedien خاصة كتابه هذا الذى ظهر عام ١٧٤٧ ميلادية، والذى تُرجم بين عامى ١٧٥٠، ١٧٥٥ ميلادية إلى اللغة الإنجليزية، وكان نبراسا مضيئا لكل أعمال جاريك فى المسرح الإنجليزى [٩٩].

فى اتجاه إلى الطبيعة والطبيعية، وفى مناهضة تيار الروكوكو Rococo، وانحياز إلى الموثوقية (باعتبار الشىء موثوقا به) Authenticity، تؤثر الأوبرا الضاحكة التى كتبها چان چاك روسّو بعنوان (مُتكهِّن القرية)، Le Devin Du Villageنظريا يشرح روسّو - كما ذكر فى خطابة إلى دالامبير - D'alember اختلافه مع ديديرو فيما يختص بأفكار المسرح التنويرى. فمن رأيه (روسّو) أن الفن وكذلك المسرح لا يُعلم الإنسان شيئًا إذا لم يكن المقصود بداخله وفى مكنون ذاته. " فالجمال فى الأخلاق " إنما ينبع من داخل المتفرج فى المسرح وليس من داخل المؤلف الدرامى أو درامته. واستنادا إلى الخبرة (خبرة روسّو) فإن الجماهير باستطاعتها إفشال أى عمل فنى أو مسرحى حينما لا تتفق معه أو حينما لا تفهمه (١٠٠) - دخل كمعارض للرأى إلى هذا النقاش ڤولتير أيضا، والذى أُتهمت دراماته الكثيرة بالجمود الذى سيطر سابقا على أشكال الكلاسيكيات. ولذلك فقد نجحت هذه الدرامات الكلاسيكية فى الماضى أمام جمهور مُعين. لكن دخول العامل السياسى المسرحى وسياسة المسرح على يد Ferney أثبتت أن إدماج سياسة المسرح السويسرى قد أشعلت الحرب ضد المواطنين السويسريين البيوريتانيين، بما لفت النظر إلى أعمال كل من شيكسبير وكالدرون.

استمرت المناقشات السياسية - الفنية حول نوع آخر من الفن هو فن (الأوبرا الجادة) Seria . بدأت هذه المناقشات حينما وصل جلوك إلى باريس وأعلن اعترافه بكاتب الليبرتو Ranieri Calzabigi (رانييرى كالزابيجى) (١٠١) ويُلخص

رومان رولان مقابلتهما فى عبارة جلوك أنّ كالزابيجى " قد أَعدَّ أفكار جديدة ابتكارية للنهوض بالدراما الموسيقية تتوخى كتابات درامية مُزهرة، ومعاناة قوية ومواقف مسرحية مثيرة تُلفت الانتباه، ولغة تتجه إلى القلب مباشرة، وتغيُّر دائم مُتجدد لامع لا يعدم الفُرجة. وكل هذه العناصر تحتل مكان القديم من المقارنات والاستعارات الفارغة والعبارات الأخلاقية الباردة الطنّانة " ويضيف رولان: " إذن الأمر يتعلق هنا بإصلاح درامى قبل أن يكون إصلاحا موسيقيا ". وهو ما حدث بالفعل حينما أكدّ جلوك على فنون التمثيل المسرحى فى العمل الأوبرالى أو الموسيقى. زار جلوك- بعقله - " رجال المسرح " مُعترفا بأن أعظم الدرامات لا تساوى الكثير لأن المسرح يدين إلى (الممثل) على خشبته وليس إلى دفتى مسرحية فى كتاب أو موسيقيين فى عرض موسيقى. كان ذلك يعنى قطيعة مع نموذج الأوبرا الجادة سيريا الباروكية وأسلوبها. لكن جلوك يذهب إلى أبعد من هذا ... إلى الفن العالمى حالما Internacionalis M´úve´szet (بحسب تعبير رولان): "... أُحاول البحث عن الطريقة Modeوالصيغة التى تُعبر بها كل قومية عند شعب من الشعوب عن نفسها بواسطة الموسيقى. إنشاءٌ وميلاد يعصف ويلغى ما يُسمى بالموسيقى القومية المُضحكة والمؤسفة " (١٠٢) مثلّت عبارات جلوك هدفًا بعيدًا سرعان ما تقابل مع مناهضين للهدف أو غير متفقين مع الرؤية الجلوكية. وكان لابد من الانتصار فى المعركة وكذا الانتصار على جماهير الأوبرا التقليدية، بل على المنقسمين ما بين مؤيد ومعارض لفكر جلوك داخل أوبرا باريس. دارت معركة فكرية حامية عام ١٧٧٩ ميلادية بين " جلوك من ناحية

وبين بيتشينى Piccinni من ناحية أخرى انتصر فى نهايتها "الفرنسى " جلوك على التيار الإيطالى الذى رفع لواءه بيتشينى.

منذ عام ١٧٦٢ ميلادية يعيش كارلو جولدونى فى العاصمة الفرنسية باريس عندما كانت فرقة الكوميديا الإيطالية Comédie Italienne تعانى من الاضمحلال والتراجع. وصل جولدونى إلى موقف تراجيدى: فى فرنسا إصلاح وتنوير للفكر الاجتماعى وفكر المواطنين ينعكس بالضرورة على كُتاب الدراما كما على فن التمثيل المسرحى، وهو أمر يخالف فِكر دراماته التى نالت نجاحا منقطع النظير فى بلده إيطاليا. ولأسباب عديدة أخرى - اجتماعية وفنية - فإن باريس لم تقبّل الفكر الجولدونى خاصة أثناء انبعاث حركتها التنويرية المعاصرة (آنذاك)، مع أن حركة التنوير كان لابد لها من القيام والازدهار. جاءت الخطوة الأولى فى فن الكتابة المسرحية. لم يقنع جولدونى بفكرة (الارتجال) (التى كانت سائدة فى مسرح الكوميديا دى لارتى - المترجم) كما تُرى فى مسرحية (الإنسان الكامل) A Tökéletes Ember وفى أقصى مواقف الارتجال: " إذن، لأبُد من كتابة وإنشاء الشخصيات دراميا. فالشخصية هى المنبع والمصدر الحقيقى للكوميديا..." لكن ذلك لم يكن أكثر من بداية فقط..." لم أُجدّد مرة واحدة لكل الأشياء والأفكار. لقد وقفْت ضد نفسى وأسلوبى وطريقة عرض درامات الارتجال لأصل إلى الكوميديا القومية...." (١٠٣). ومع أن التراجيديات كانت قد بدأت وفق الأسلوب الجديد، إلا أنه (جولدونى) أحسّ بأن عبقريته لم تكن تظهر وتعلو إلا فى الكوميديات، والتى يراها أكثر قُدرة على أن تعكس قضايا

المجتمع. وكان ذلك حَرِيًا به أن يترك إلى غير رجعة أشكال الكوميديا دى لارتى وأن يُسقط قناعها إلى الأبد. عام ١٧٤٠ ميلادية يكتب جولدونى مُحررا لأول مرة مسرحيته الأولى - من الألف إلى الياء - بخط يده (المرأة الجريئة) La Donna Di Garbo - A Derék Asszony. بعدها ملأ المسرح بمسرحيات مكتوبة لمدة عقد ونصف العقد (١٥) خمسة عشر عاما تكشف عن الحياة الاجتماعية للمواطنين فى المُدن، لمس فيها الشخصيات البسيطة والدنيوية مُحللا واقعية تلك الشخصيات البريئة وعلى رأس هذه المسرحيات درامته A Chioggiai Csetepaté .

لم تُضعف هذه الجهود الجولدونية من معارضة النبيل الدرامى كارلو جوزّى Carlo Gozzi الذى كتب دراسات فنية حول المسرح، والذى ألّف دراما (حب البرتقالات الثلاث) A Három Narancs, Il Amore Delle Tre Melarance- Szerelmese، والتى أعادت " كوميديا القناع " وأعجبت الجماهير أيَّما إعجاب. أما حكاياته المعنونة FiaBák فقد أحرزت نجاحا محليا فقط.

*

استقرت الفرق المسرحية الجوّالة الألمانية فى العِقد الأول من القرن الثامن عشر الميلادى على تمثيل النوع Haupt - Und Staatsaktion . ونظرا لهبوب

عـاصـفـة التنوير فى أوروبا فـقـد اتجـه المسـرح الألمانى إلى أنواع أخـرى من المسـرحيـة. كان هذا التنوع مـرتبطا باسم "A Neuberin" هـرب المواطن فـردريك كـارولين ويسنبـورن Friedrike Caroline Weissenborn مع واحـد من طُلابه يوهان نوبر Johann Nuber لينضمـا إلى فـرقة مسـرحية ثم سـرعان ما تسلّما قيادة الفرقـة. فى عام ١٧٢٧ ميـلادية تنتـعش الفـرقة التى أُطلق عليهـا اسم A Neubein وتعـرض ريبـرتوارا لهـا فى لايبـزج. ينتبـه بروفـيـسـور الآداب يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched إلى نشاطات الفرقة ويقترح ضمّها إلى فـرق إصلاح المسرح الألمانى. سعى البروفيسور جوتشد ضمن برنامج الإصلاح إلى بدء الترجمات للدرامات الكلاسيكية الفرنسية ثم إعدادها للمسرح الألمانى، إضـافـة إلى محاولته الشـخصيـة لكتابة دراما ألمانية على نفس النسق الفـرنسى ثم دَفْعها إلى الفـرقة " للارتقـاء " بالريبـرتوار، والابتعـاد عن الدرامات التقليـدية. واقتضى ذلك تعديلا فى تصميم الريبرتوار والبرامج، وتفكيك بعض العناصـر والمهمـات المسـرحيـة، وتحطيم بعض العـادات وتهـشـيم نُظم العـمل المسرحى.

عـام ١٧٣٧ مـيلادية يتم تحطيم شـخصـيـة Hanswurst لكى لا تظهـر ثانية على خشبة المسرح. كان الاعتقاد بأن هذا الاختفاء للشخصية سوف يعود بعد فترة من جديد. وسبب هذا الاعتقاد أن درامات الكلاسيكية (الفرنسية الجديدة - المترجم) والتى حققت نجاحا كبيرا قد ولّدت عداوة بين السلطات الألمانية وقادة المقاطعات وبين الجماهير. عبثا تُمثل فرقة A neuberin دراما راسين

(فيدرا) Phaedra أو التراجيديات البطولية الأخرى. وعبثا يكتب جوتشد فى مؤلفاته Deutsche Schaubühne "قواعد " الدراما لفرقة " A Neuberin " بين عامى ١٧٤٠، ١٧٤٦ ميلادية حفاظا على الفرقة من أن تموت جوعًا. كان لابد من ظهور شخصية Hanswurst على المسرح مرة أخرى، إضافة إلى تضمين الفرقة لنموذج مسرحيات كوميديا الدموع Comédie Larmoyante للدراميين الألمان كريستيان فريشتجوت جاليرت، الشاب ليسنج فى أولى دراماته Christian Furchtegott Gellert, Lessing . بدأ الممثل الألمانى جوتفريد هـ. كوش Gottfried H. Koch الذى التقط شخصيات موليير Molière لينسج أدواره الكوميدية على منوالها. بعدها يُكوّن فرقة مسرحية خاصة تحمل اسمه. عام ١٧٥٢ ميلادية يخرج بتغييرات عصرية يدفع بها إلى المسرح الألمانى فى نوع Singspiel الترنيم الغنائى. عام ١٧٧٤ ميلادية يصبح مديرا لأحد مسارح برلين فيُخرج أحد أعمال جوته لأول مرة على المسرح Götz Von Berlichingen . عام ١٧٣٠ ميلادية يُمثل يوهان فردريك شينمان Johann Friedrich Schönemann الذى يضم بعد عشر سنوات إلى فرقته الخاصة ممثلين كبار يُشار لهم بالبنان من أمثال كونراد آكوف، كونراد اكّرمان Konrad Ekhof, Konrad Ackermann. يُردد الألمان اسم كونراد آكوف " كاب لفن التمثيل الألمانى ". أما زميله شينمان فقد بدأ بتمثيل أدوار درامات راسين، والذى ارتفعت شهرته إلى عنان السماء عام ١٧٥٣ ميلادية حين أسس داخل فرقته المسرحية "الأكاديمية " Akademia كأول مدرسة علمية لفن التمثيل الألمانى مؤسسا للقواعد الكلاسيكية لفن التمثيل ومُنظرا للأساليب الفنية المسرحية وخاصة المتصلة منها بالتعليمية.

كان لجهود كونراد أكّرمان تأثير كبير على المسرح بعد الخبرة فى عروض الخارج والتى استقاها من شينمان الذى زار وعرض عروضا فى Danzigo, Pétervár . دانزيجو، بيترفار، موسكو ، Moszkva, وأخيرا شيدّ مسرحا فى Königsberg.

قدّمت فرقته دراما ليسنج المعنونة Miss Sara Sampson عام ١٧٥٥ ميلادية، بتمثيل آكوف، يوهان ميخائيل بويك والممثل اللامع فردريك لودفيج شرودر Johann Michael Boeck, Friedrich Ludwig Schröder كما شيد فى مدينة هامبورج مسرح السوق جِنْسْ Gönsemarkt ثم أجّره مؤخرا للمقاول أبيل سايلر Abel Seyler. فى هذا المسرح بدءًا من عام ١٧٦٧ ميلادية عمل (١٢) اثنا عشر مواطنا من هامبورج ("Entreprise") لتكوين المسرح القومى - هامبورج Hamburgi National Theater. قدّم المسرح القومى ولموسمينْ مسرحيينْ على التوالى درامات جوتهولد أفرايم ليسنج عميد التنويرية الألمانية. هنا فى هذا المسرح القومى ارتفعت الأستار عن دراما Minna Von Bernhelm التى تُعتبر حتى اليوم أعظم الكوميديات الألمانية. كما كتب ليسنج لهذا المسرح الذى احتضن ميلاده ومن بعد مسرحياته، (١٠٤) مائة وأربعة دراسة مسرحية فى الفترة من الأول من مايو عام ١٧٦٧ ميلادية وحتى ١٩ إبريل عام ١٧٦٨ ميلادية. هذه الدراسات التى حلّت دراماتورجيا هامبورج والتى أُعتبرت أكبر الإنجازات والدراسات النظرية فى تاريخ المسرح العالمى، والتى تضادت مع الكلاسيكية الفرنسية (الجديدة - المترجم) ونظرياتها، وتوافقت كثيرا مع الفِكر

الشيكسبيرى. لقد اقتنعت هذه الدراسات بإصلاحات الرقص الدرامى التى قدّمها چان چورج نوفرّ ولذلك فقد قام بترجمة خطابات ليسنج عام ١٧٦٩ ميلادية.

ذكرنا قبلا فردريك لودفيج شرودر الممثل الذى قام بأكبر بطولات مسرح شيكسبير: لير، عطيل، ريتشارد الثانى، شيلوك. وعندما انهار المسرح القومى متراجعا، سعى شرودر إلى تقديم درامات تُعبر تعبيرا صريحا عن حركة العاصفة والطموح Sturm Und Drang فعرض: Emilia Galotti, , Clavigo És A Götz, ثم عرضٌ للدرامى فردريك كلينجر Friedrich Klinger دراما التوأمان Az Ikrek ثم لجاكوب لِنْزْ Jacob Linz دراما (السيد المُربّى) A Nevelo Ur[١٠٤] حقيقتان تظهران حتى الآن تُنيران لنا الطريق: أن فن التمثيل الألمانى فى القرن الثامن عشر الميلادى تدفقّ على يد الفرقة المسرحية " A Neuberin " فى خطة " لتنقية التمثيل. وثانيا دراسات مُعمقة انطلقت مع حركة العاصفة والطموح. وبعد تجربة قصيرة المدى مع المسرح القومى - هامبورج انطلق المسرح الألمانى إلى تأسيس فكرة " المسارح القومية " هذه الرغبة أخذت شكل التحقيق أولا فى عاصمة القيصرية ڤيينا ثم الانتشار إلى مسارح أخرى فى أوروبا.

*

يعود الفضل فى انتصار المواطنين إلى مواطنى المدينة وسكانها فى عام ١٧١٠ ميلادية إلى ڤيينا " عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشعبية الألمانية المقدسة "

والتى كانت أكبر المدن التى تتحدث اللغة الألمانية. بدأ التخطيط لتشييد مسرحينْ ساعد البلاط على بنائهما، لكن ليس للفرق الإيطالية، وإنما لمسرح Kärtnertortheater الذى تكلف ٣٤,٠٠٠ أربعة وثلاثين ألف فورنت من الذهب Forint (الفورنت هو العُملة المجرية الآن) يقوده " هانز فيرست Hanswurst من مدينة سالسبورج " صمم الشخصيات لهذا المسرح جوزيف أنطون استرانيتزكى Josef Anton Stranitzky مُبتكر شخصيات شعبية تعتمد الارتجال فى التمثيل. وهو شخصية من الذين كانوا يعيشون على الدخل من التمثيل المسرحى إلى جانب مهن أخرى كان يقوم بها الممثلون كطب الأسنان. عُرف هانز فيرست من ملابسه الشعبية التى كان يرتديها لينقل للناس صورة "البطل الشعبى" لحمًا ودما: فهو، مُحب للحياة يأكل ويشرب ويحب النساء ويعشقهن كثيرا. اختلاف وتضاد على طول الخط فى شخصيته مع " السادة " أصحاب الطبقات العليا المُعجبين بأنفسهم ورفض وتمرد لكل سلوكياتهم ونَبْذ لأشكال حياتهم وإنكار لكل أخلاقياتهم. لكنه كان يتحاشاهم فى الوقت نفسه فى بُعد عن التصادم والحزازات. هذا التقليد الذى استنّه هانز فيرست ظل ممتدا قائما عند خَلَفه فى المسرح جوتفريد بريهاوزر Gottfried Prehauser الذى خلع عن نفسه رداء القرية والفلاحة ليصبح الصوت الشعبى العالى لطبقة العامة فى المدينة. وأمام الصوت العالى أصدرت ماريا تريزيا القيصرة Maria Terezia عام ١٧٥١

ميلادية قانون الرقابة على المسرحيات للحد من مثل تلك الأصوات، والذى لم يَلقَ كثيرا من التأييد.

تنطلق أول معركة ڤييناوية " معركة هانز فيرست " فى أول سُلم المعارك عندما قامت مشكلة فنية مع كوميدى آخر هو يوهان جوزيف فيلكس ڤون كورز Johann Joseph Felix Von Kurz (فى دوره " برنارودن " Bernardon) الأمر الذى دعا كل الممثلين إلى الإمتعاض ومغادرة المدينة إلى الأبد. كانت هناك اعتراضات رئيسية من چوزيف سونّنيفلس Joseph Sonnenfels على مثاليات التنوير التى يدعو إليها الأكاديميون. أهم هذه الاعتراضات أن أدوار برناردون المسرحية فى النُصوص المُمثَّلة لا تُعلن عن تغييرات حقيقية ولا تُفسرها. لقد تم الاعتراف بأنصار جوتشد " الجو تشديون " Gottschedi Anusok وبكتابات جوتشد وتعاليمه فى الحياة المسرحية والتى أُطلق عليها مصطلح Kurz Ambigu Comique درامات تقوم على حادثة كورز Kurzمن ثلاثة أجزاء: الجزء الأكبر فيها ارتجال محض يقوم به مُهرجون كوميديون سحرة ما بين أعوام ١٧٦٢، ١٧٦٤ ميلادية. كتبها " أبُ المسرحية الشعبية الڤييناوية فيليب هافنر Philipp Hafner الذى تعامل مع الدراماتورجيا المُغلقة Closed Dramaturgia المُنظَّمَة Well - Ordered ليضمن تأثيرا مُبهرا على الخشبة المسرحية.

بعد وفاته عام ١٧٦٤ ميلادية يصدر مقال صحفى بقلم ش.ج.كِليم CH.G.Klemm يدعو إلى تأسيس " المسرح القومى النمساوى ". عام ١٧٧٠

مـيلادية يرسم " Sonnenfels برنامج المسـرح القـومى " ولم يبق بعـد ذلك إلا تأمين الخلفية الاجتماعية للمشروع واحتضان تكاليفه المالية. وهذا ما حققه القيصر چوزيف الثانى Joseph .IIالذى كان متنورا داعيا إلى التقدم والتنوير، فعمل على قيام مسرح نموذجى استلهمه من مسرح الكوميدى فرانسيز الفرنسى، وأطلق على مـسـرح بورج Burgtheater المسـرح القـومى الألمانى، ومُنشـئًـا " كولليجـيوم المخـرجـين " Rendez´ó Kollégium. وظل المسـرح تحت رعـايتـه وتوجـيهاته حتى عـام ١٧٨٩ مـيلادية، ومُعلمـا فنيا للباليه والأوبرا بوفاً، حتى استدعى عام ١٧٨٩ ميلادية يوهان فرانز بروكمان Johann Franz Brockmann ليدير المسرح القومى الألمانى فى ڤيينا. بعد الوصول إلى سنة التقاعد لأعضاء المسرح عمل الفنانون المتقاعدون فى البلاط القيصرى. كما أصدر القيصر قرارا سُـمّى: " Spectacelfreiheitet " أعلن (حـرية الفُـرجـة). أمـا مـسـرح Kärtnertortheater فقد فتح الفرصة أمام كل الأنواع المسرحية المختلفة، الأمر الذى مهدّ فى السنة التالية إلى إنشاء وافتتاح ثلاثة " مسارح شعبية " (١٠٥).

أول هذه المسارح كان مسرح Leopoldstädter الذى فتح أبوابه للجماهير عام ١٧٨١ ميلادية. ولما كان على المسرح أن يُقدم عروضه يوميا فقد اقتضى ذلك توسيع دائرة الريبـرتوار، والاتجاه كذلك إلى عروض موسيقية. فكان أن بدأ النوع الغنائى Singspiel يدخل إلى حيـز الريبـرتوار، كـان لهـذا النوع ظهـور وتـاريخ سـابق. كـمـا اتجـه الريبـرتوار إلى نوع " A Neuberin "وإلى درامـات ليسنج، كريستيان فيلكس ويزّى الذى كتب عن المسـرحية الإنجليزية ليبرتو بعنوان (تحرير

الشيطان) Der Teufel Ist Los - Felszabadul Az ördög الذى وضع موسيقاه يوهان آدم هيللر .Johann Adam Hiller أمـا نوع Musikalisch Intermezzi فقد كان مُعروفا لدى جماهير ڤيينا.

بعد افتتاح مسرح Leopoldstädter اتسعت دائرة الجماهير لمشاهدة الأعمال المسرحية. ففى عام ١٧٨٧ ميلادية يفتح مسرح الشعب الثانى أبوابه للجماهير تحت اسم Wieder Theater والذى يعمل الآن مسرح Theater An Der wien كامتداد له منذ عام ١٨٠١ ميلادية. ومنذ عام ١٧٨٩ ميلادية بعد أن وصلت الإدارة الفنية للمسرح إلى Emanuel Schikaneder رجل المسرح الممتاز بدأت الجولات الخارجية للمسرح إلى الدول الأوروبية: بدرامات عالمية للكُتاب شيكسبير، شيللر، جوته، جاكوب لِنز. وإلى جانب هؤلاء الكبار قدم المسرح أوبرات جلوك، هايدن، ثم موزارت. إن أشهر عرض أوبرالى للمسرح هو عرض (الناى الساحر) Varázsfuvola كتب موزارت ليبرتو الأوبرا بنفسه، وعُرض لأول مرة فى ٣٠ سبتمبر من عام ١٧٩١ ميلادية ومثل موزارت فيه دور باباجنو Papageno. ثم كان مسرح الشعب الثالث Josephstädter Theater عام ١٧٨٨ ميلادية الذى عرض تشكيله واسعة من نوعيات مختلفة من المسرحيات: درامات نثرية، مسرحيات غنائية، عروض بانتوميمية، أوبرات، عروض باليه. بعد ذلك ترد معلومات عن المسرح تفيد أهميته فى تاريخ المسرح الأوروبى، وأن عددا كبيرا من الدراميين النابهين والممثلين الكبار قد صعدوا إلى خشبة هذا المسرح: فرديناند رايموند، يوهان نابوموك نستروى، چوزيفين جالماير، مارى جستنجر.

Ferdinand Raimund, Johann Nepmuk Nestroy, Josephine Gallmeyer, Marie Geistinger . استطاع مسرح الشعب الڤيناوى أن يُبدع تقديم " المهرج الساحر " Zauberposse إلى جانب ما كان يُقدمه من العروض الغنائية Singspiel، عروض Volksstück . بعدها دخل نوع من مسرحيات المواطنين من باب التجديد والتغيير، فظهرت أنواع Lokalstück (قطعة محلية لو كال)، Lokalposse (الدعابة الشعبية) مهدّت جميعها لظهور درامات المواطنين ومعها نموذج الشخصية القومية [١٠٦].

انتشر النموذج الڤيناوى فى كل الأراضى الألمانية والتى تتحدث بالألمانية. طبيعى ألا يكون المسرح القومى فكرة مثالية فحسب، لكنه يشكل مشكلة مالية أيضا تتصل بالتمويل للعروض.

فى البدايات تحمل المُتفتحون من الحُكام الأعباء المالية حسبما يُسجل العصر آنذاك متحملين كل مسئولية صغيرة وكبيرة. مثال على ذلك حاكم مقاطعة ميونيخ كارل تيودور Karl Theodor الذى أصدر عام ١٧٨٨ ميلادية مؤسسة مسرحية سمّاها " Nationalschaubühne " تمنح رُبع تكاليف المسرح والأوبرا والباليه، "وتحقق النظام، والفضيلة، والأصوات النقية (المقصود هنا الأصوات فى عروض الأوبرا - المترجم)، وتضمن القيم الأخلاقية فى جميع العروض المسرحية من أى نوع ".

كما بذل مسرح مانهايم Mennheim جهودا أكبر من السابقة. إذ عندما نقل كارل تيودور مقر المقاطعة إلى مدينة ميونيخ قدّم دعما ماليا سخيا كذلك إلى مسرح مانهايم. كان التوجيه للوزير ڤولفجنج هـ. دالبرج Wolfgang H. Dalberg الذى قام بدعوة فرقة سايلر Seyler ذات المستوى الفنى المشهور له للمساعدة بعروضها فى ملء الريبرتوار. فى عام ١٧٧٩ ميلادية وفى آخر القرن يتعاقد المسرح مع أكبر الممثلين: أوجست فيلهلم إفلاند August Wilhelm iffland الذى لعب دور فرانز مور Franz Moor فى دراما شيللر (اللصوص) Haramiak فى أول عرض للمسرحية فى مانهايم. ابتدع دالبرج هذه العادة - المسرحية التى يجتمع فيها المدير الفنى للمسرح بالممثلين وأعضاء المسرح ليُسرَّ إليهم بكل ما يظهر عالميا من نظريات أو معلومات أو بيانات مسرحية تتصل بمهنة المسرح فى شكل معلومات أكاديمية، سجّله دفتر أُطلق عليه Mannheimi Jegyz´ó Könyv . كان إفلاند آكوف Iffland Ekhov أحد تلاميذ أوجست فيلهلم إفلاند لكنه لم يتبع أسلوب أستاذة ومُعلّمه إذ اتجه بأسلوبه المسرحى إلى طريق آخر: اشتغل فى خصائص الشخصيات المسرحية على التفاصيل الواقعية وبصفة خاصة " فى الأدوار التى تلمس الحياة الاجتماعية ". تَصدر له دراسة عام ١٧٨٥ ميلادية عن أعماله (نظريا) سماها إفلاند فى البداية " تصوير الإنسان " Emberabrázolás - Man - Description فى فنون التمثيل. بعد أن أخرج دالبرج أولى عروضه لشيللر اتجه إلى الكُتاب المحليين، ويعود الفضل فى ذلك إلى مسرح مانهايم - المسرح القومى إذ عرض دراميتين هما Fiesco (فييسكو)، (الحب والدسيسه) Ármány És Szerelem. كتب شيللر بناء على

دعوة من جماعة الأدب الألمانى أُطروحته الشهيرة والتى تدور حول " مدى التأثير الذى يُحققه المسرح الدائم " (المقصود هنا بالمسرح الدائم المسارح التى تعمل يوميا بلا انقطاع إلا فى شهرى يوليو وأغسطس أجازه الصيف فى كل المسارح الأوروبية المعاصرة - المترجم). وبعد طباعة الأطروحة العلمية يّغيرّ عنوانها الأول إلى " المسرح كمؤسسة أخلاقية" انتقلت الأطروحة إلى كل البلاد الأوروبية(١٠٧). المهم فى السؤال المصيرى أنّ فن مسرح المواطنين قد وصل فى العصر إلى نشر المعرفة وحتى الثورة على الجماهير التى قدّمت فيه المسرحيات توعيات سياسية. كان لابد من الانتصار على النُظم الاجتماعية الإقطاعية.. نظم السادة، بهدف أن يُدمر النظام الإقطاعى نفسه من الداخل وليبحث عن جماهير مواطنة أخرى يعتصرها، ومن الطبيعى ألا يعثر على هذه الجماهير بعد أن وقفت على مشارف المعرفة والفَهْم (كما فى شخصية أميليا جالوتى Emilia Galotti) مناهضة بل متمردة من المواطنات. لم يكن حتى ذلك الوقت مصطلح "مسرح المواطنين " قد خرج إلى النور بعد. يعود ماركس فى إحدى كتاباته إلى أكثر القِيمَ ونظرياتها فيقول: " حتى وإن لم يكن الإنتاج ماديا متعلقا بالمادة فإن تبادل الأهداف يحدث لا محالة. فإذا كان الإنتاج سلعة فإن فرصتين أمام الإنتاج تظهران ... لا يمكن فَصْل الإنتاج عن استمراريته، كما فى مهن أخرى مثل الممثل الفنان، والمدرس، والطبيب، والكاهن. ... الخ . من وجهة نظر الجماهير يبقى الممثل فنانًا، لكنه بالنسبة للمؤسسة الثقافية عامل إنتاج " (١٠٨). ومن وجهة نظر ماركس أن الشئ الذى كان مُحققا وشرعيا وسارى المفعول Validفى القرن

التاسع عشر الميلادى لم يكن مُحققا أو شرعيا فى القرن الثامن عشر الميلادى. والسبب فى ذلك - وهو سبب حقيقى لاشك فيه - هو أن ظهور فن المسرح للمواطنين لم يكن يتلقى الأموال لتشجيعه ورعايته لأن المال كان مطبوعا مختوما بخاتم " الإقطاع " الذى لم يفكر مرة فى إعانة المؤسسة المسرحية لتغطية نفقات الإنتاج المسرحى. وكان لابد من تغيير كل نظم المسرح ليُصبح للفكرة Idea، وللإحساس Feeling، وللشعور والواعى Consciousness الدور المصيرى فى العملية المسرحية. انطلاقا من وجهة النظر هذه نضع أمام أعيننا علامات تاريخية مسرحية هامة.

الأولى، بداية عصر الأوبرا كوميك Opera Comique عام ١٧٦٥ ميلادية. كشف عرض Tom Jones (توم چونز) عن قصة هنرى فِلدنج وموسيقى فرانسوا أندريه فيليودور Henry Fielding, François - André Philiodor عن تيار سيتوين "Citoyen - tendencia" . وبعد أربع سنوات جاء عرض آخر (الهارب الشادر) - Le Déserteur - A Szökevény بإعداد موسيقى مشترك من Monisgny - Mercier - Sedaine لليبرتو وموسيقى يكشف عن تعريةٍ لأحاسيس الحياة فى أبلغ الصور. أما عمل جرترى Grétry الذى اشترك فيه الثلاثة المبدعون André- Ernst - Modest فقد أعلن عن درجة الخطوات المستقبلية. فكلمات (ريتشارد قلب الأسد) Richard Coeur De Lion تُعبر عن الأصوات الدرامية المُظلمة التى تشير إلى النبيل ألبرت Le Comte Albert وإلى القلق الزائد من التراجيكوميديا. فى عام ١٧٨٩ ميلادية أُعتبر عرض (راؤول ذو اللحية

الزرقاء) Raoul Barbe - Bleu كحد تاريخى لهذا النوع من العروض. وسرعان وبعد زمن قليل ما ظهرت الأوبرا المُحررّة "Szabadíto" بدراماتورجياتها ووسائلها الموسيقية الخاصة وموتيفاتها: مطاردة ظالمة غير عادلة ذات مصير مُر، ثم سَوْق إلى السجن لسيدة مخلصة تصبح ضحية تصرفاتها النبيلة لأنها ارتدّت عن عقيدتها Apostatize بغية وصولها إلى حريتها والانتصار على الشرير الآثم(١٠٩). برزت أفكار العصر ومثالياته عالية تحملها لغة الدراما الموسيقية، فغليان المشاعر والأحاسيس على خشبة المسرح عكست عدم رضاء المجتمع وتبرّمه، واشتياقه ورغبته العارمة فى الحرية والانطلاق، وبمعنى أصح فى التعطش للثورة كانت (Sturm Und Drang العاصفة والطموح) تمثل " الثورة الأدبية " الألمانية والتى أطلق اسم نفس الشعار على مسرحيته الدرامى فردريك مكسيمليان فون كلينجر - Friedrich Maximilian Von Klingerالعلامة الثانية، أنّ هذه " الثورة " بقيت مستقرة بجوهرياتها - Principleوأفكارها داخل الأرض الألمانية على خط واحد لم ينعم بالامتداد إلى الخارج. فالنظام الفرنسى الثالث لم يستطع تغيير برنامجه الاجتماعى. لعب الإعداد المُبكر للأفكار والتصورات Ideas, Conceptions دورا هاما. فمسرحيات الأسواق لجوته، وكذا ساتيرياته أعطت الانفتاح على طريق واسع للمسرحية بين عامى ١٧٧٣ ، ١٧٧٤ ميلادية: Neueröffnetes Moralisch - Politisches Puppenspiel فتحت المسرحيات والساتيريات الطريق أمام مسرحيات عرائسية تأخذ بعين الاعتبار المواقف الأخلاقية والسياسية. وقد ساعد على التحقيق آنذاك ظهور دراما

Clavigo ،Götz Von Berlichingen، ثم فـاوست القـديم " Ós - Faust´ التى رفعت كمسرحيـة " العالم الصغير " للمـواطن ومُقتـربة من الموضوع " الإنسـانى " للمـواطن. وسـاعتـهـا يكتب چاكوب لِنْزْ مـلاحظاته عن المسرح والتى يذكر فيـهـا ضـرورة أخْذ شـيكسـبير نموذجـا دراميـا جيدا، ومن نفس هذه النموذجيـة تتبع درامـاته الخـالدة. فـهـو يُوجه النقـد اللاذع إلى العـسكر والمحـاربين - بينمـا هو (شيكسبير) يُعـرى هذه الطبقة المستأثرة بالمجتمع. وكمـا أظهر شيللر فى درامته (الحب والدسـيسـة) عـام ١٧٨٤ مـيـلادية (تخديم - أى جعل المواطنين كالخدم سواء بسـواء - المترجم) تخديم المواطنين. أمـا عام ١٧٨٧ ميـلادية فإنه (شـيللر) يصل فى درامتـه (دون كارولوس) Don Carlos إلى نتـائج فكره وتصوراته عن الحرية والمطالبة بالانعتاق.

كان المضـمـون الدرامى لشـخصيـة الفيـجـارو Figaro أكبـر نجـاحـات العصـر وأخطرها أيضا. لم تكن مثل هذه المضامين الدرامية النـافذة مجهولة قبـلا، فهى مـوتيفـات تواجـدت فى السابق عند بيـير أوجسـتين كارون دو بومـارشيه. -Pierre Augustin Caron De Beaumarchais فى حـلاق إشبـيليـة A Sevillai Borbély عـام ١٧٧٥ مـيــلادية Le Barbier De Séville Ou Précaution Inutile . هذه الكومـيديا اشـتغل عليـهـا بومـارشـيـه (يقصد المؤلف الحديث هنـا عن كومـيـديا الفيجارو - المترجم) لتخرج العبارات وحوارات الشخصيات تعبيرا اجتماعيا فِعليا Actual وكـأنهـا واحدة من الكوميـديا دى لارتى . يتـحـدث بارتولو Bartoloكاتبُ مـذكرات بومـارشيه فيذكر أنّ بومارشـيه لم يكن يُحب الخوض فى الدرامـا، فقـد

كتب فى السابق تراجيدية بعنوان " همجى من أجل العصر " لكن الحكومة اتهمته بإفساد الاخلاقيات بدرامته هذه، إلا أن الصحافة اتهمته - ردًا على إتهامات الحكومة - بأن الحكومة والصحافة ذاتها هما المسئولان عن السُخط الذى تضادَّ مع العصر " ... والسبب هو ضياع حرية الفكر والتفكير، والقوانين الحكومية المُجحفة، والاهتياج الشديد المُعدى Electricity وكأنه التيار الكهربائى، وصبرُ الديانات على المظالم، والتحصين ضد مرض الجُدرى، ونقص الكينينQuinine المادة شبه القلوية والشديدة المرارة التى يُعالج بها مرضى الملاريا، وكذلك الأنسيكلوبيديا والدرامات " [١١٠].

سارت دراما (زواج الحلاق) مستمرة فى نشر أفكارها القيّمة، لكن ذلك قد خلّف مشكلات مستقبلية لأعمال بومارشيه. ومع ذلك وبعد صراعات ومناقشات آصدر الملك لويس السادس عشر الأمر بعرض المسرحية على خشبة المسرح عام ١٧٨٤ ميلادية لكن بتخوف وحذر شديدين. لم يكن بالاستطاعة أو بقليل من المنطق والمعقولية قبول الموقف الأصلى للدراما ومضامينها: فالخادم فيجارو - وبتحدٍ مكشوف - يقف فى مواجهة سيده حتى تنتهى المسرحية بخسارة السيد وسط الخجل الشديد. ولما كانت المسرحية قد أثارت حولها كثيرا من الضجيج، فقد طُلب من لورنزو دابونتى Lorenzo Da Ponte كتابة ليبرتو للمسرحية، وقدّمها أوبرا بنفس عنوان المسرحية فى أول مايو عام ١٧٨٦ ميلادية. استمر بعدها موزارت فى هذا الطريق الذى اعتبره ثوريا ناضجا. فَهَاهُوَ شارل روزين Charles Rosen يُحلل عام ١٧٨٧ ميلادية أجزاءً من دراما دون جيوفانى -Don

Giovanni وأوبرتها بنفس الاسم فيما بعد - ذاكرا إياها بالقوة المشتعلة الفعلية. فرغم الشخصيات الضيفة التى تبدو بأقنعتها فى العرض الأوبرالى فإن مصطلحها فى العرض "Viva La Liberta" (تحيا الحرية) لم يكن يعنى الحرية السياسية، لكن كان يقصد الهدف العام للحرية فلم يَقْصرِْها على السياسة وحدها، فقد سبق كبتُ الحرية الفنية وحرية التعبير حين مُنعت أوبرات سابقة من العرض. لكن الفرقة الموسيقية للأوبرا فاجأت النظارة بَعَزْفها ما يُشبه "مارشا حربيا من مقام مُصنّف C-Major الكبير ". ثم يُضيف روزين " كان من الصعب عام ١٧٨٧ ميلادية تصور الثورة الأمريكية التى حدثت بعد ذلك التاريخ، أو التكهن قَبْلاً بالثورة الفرنسية، حتى ولو أنصت المشاهدون إلى هذه الموسيقى التى فاجأتهم فى الأوبرا، خاصة عندما تكررت - موسيقيا - علامات لها معناها الثورى وسط موسيقى قوية لهذه العلامات، مع مصاحبة لكل أفراد الفرقة الغنائية جميعهم...." (١١١).

بعد هذه الأحداث، الآن بالاستطاعة يُمكننا أن نفهم أول قرارات الثورة الفرنسية الفنية الذى أصدرته الجمعية الوطنية فى ١٣ يناير ١٧٩١ ميلادية والذى يذكر " أن لكل مدينة الحق فى تشييد مسرح عام بها، وبأن لها الحرية كل الحرية فى اختيار وعرض ما تراه من درامات ومسرحيات ... " (١١٢) وكذلك يُصبح مفهوما وواضحا أيضا القرار الذى أصدره II. Lipot ليبوت الثانى خليفة چوزيف الثانى فى الحُكم II. Josef، وهو القرار الذى أصدره ليبوت عام ١٧٩٤ ميلادية والذى يمنع إقامة مسارح جديدة فى فرنسا.

نتعلم كثيرا من موقف دول أوروبا فى الجزء الخارجى من القارة. فقد تكونت عدة مصالح حكومية ناحية التطور فى هذه البلاد بين القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديينّ. شمل التطور بطبيعة الحال المسرحية والمسارح وفنون التمثيل. " تحمّل البلاط تكاليف الإنتاج المسرحى" فى بعضٍ من هذه الدول. كما تحملت بعض المُدن الكبيرة أحيانا هذه التكاليف مما أسفر عن الحالات التالية:

١ - استقبال الفرق المسرحية الأجنبية الزائرة فى استمرارية غير منقطعة.

٢ - تحديد تكاليف التعاقد المسرحى مُسبقا (أ - أى تحديد المؤجر والمستأجر للمسرح، ب - تحديد الجوانب المالية المترتبة على الإيجار). كثيرا ما كان رئيس الفرقة المسرحية المستأجرة للمسرح هو الذى يتعاقد ويتحمل المسئوليات المالية فى العقد، ونادرا ما كان يتلقى " معاونات مالية " ليدفع منها تكاليف التدفئة وغيرها من تكاليف أخرى. وأخيرا جـ - فأحيانا ما كان رئيس الفرقة هو صاحب الدار المسرحية، وفى هذه الحالة فإنه يُصبح المؤجرَّ للمبنى المسرحى ولعروض فرقته أيضا.

على هذه الصورة لتأمين المبنى المسرحى والفرق المسرحية أيضا، فإن الفرصة كانت سانحة لانتصار فكرة تعليم وترقية أحاسيس الشعب ناحية الفن المسرحى. هذه الفكرة التى قُدّر لها الانتشار عند كل شعب حصل على حقه فى الاستقلال. حتى مع استمرار الطبقات الحاكمة العُليا - كما شاهدنا - فى احتضان الثقافة المسرحية باللغات الأجنبية كما فى اللغات (الإيطالية، الألمانية، الفرنسية).

وساعتها اندلعت حروب المواطنين فى كل بلد أوروبى لإقرار لغتهم الأم كمحاولات قومية فى الحركة المسرحية. باستثناء بعض " المتنورين فى النصف الخارجى للقارة الأوروبية والحكام المُتفتحين " لسياسة المسرح والذين ساعدوا الطبقة الوسطى وفكرة تعليم الشعب وترقيته عن طريق المسرح. هذه المساعدة قد حَدَتْ بالمثقفين والمتعلمين فى هذه البلاد إلى تكوين فرق مسرحية جوّالة قدّمت ريبرتوارا " قوميا وطنيا " بدل أن تهتم بأى شئ آخر غير استتبات لغة الأدب الدرامى القومى فى المسرحيات.

جاء تصنيف البرنامج وريبرتوار المسرحيات متوازيا مع فكرة القومية الوطنية السابق الإشارة إليها وتحقيقا عمليا لها. لم يمنع ذلك من استمرارية تشييد مسارح قومية هنا وهناك. وحتى ذلك الوقت كان المسرح فى النصف الخارجى لقارة أوروبا يعانى من متناقضات صعبة. فالمؤسسات المسرحية التى تكوّنت فى هذه البلاد لمساعدة المسرح وقفت ضد التطور والتقدم: لم تكن هذه المؤسسات تّهُمُّ بالمساعدة إلا للمسرح والمسرحيين المُنتمين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا إلى خط الدولة، ولم تخدم حقًا المواطنين أو فكر أصواتهم ولا صوت أفكارهم. لم ينعم بالمساعدة المحدودة أيضا إلا الأماكن التى تجمع مثقفين أو متعلمين والتى كانت صغيرة ومحدودة آنذاك. وكانت هذه المساعدات لذرّ الرماد فى العيون ليس إلا. فكلما كان المثقفون قليلين قلّ حجم المساعدة. وكانت النتيجة كالآتى:

فحرصا على الوجود Existence ثم الاستمرارية لم يكن أمام الفرق المسرحية غير طريقينْ. طريق إلى " أعلا " يتجه مرة أخرى إلى الحكام والأرستقراطيين بأفكارهم ودرامات مؤيدة لهم - وطريق إلى "أسفل" يتوخى

الترفيه والإضحاك بلا فائدة أو معنىً. وأفرز هذا الموقف المتضاد عن فُرقة بين الأدب الدرامى وبين الأسباب الاجتماعية، وعن أزمة حادة فى محيط وبيئات دول أوروبا فى النصف الخارجى ظلت مستمرة وقتا طويلا.

فى القرن السابع عشر الميلادى حدثت دَفْعةٌ قوية فى الأراضى الألمانية ناحية مسرح المواطنين، والتى سبق عام ١٦٣٨ ميلادية فى أمستردام Amszterdam مثيلا لها عندما تكونت هناك مؤسسة ترعى المسرح Schouwburgot . بعد الحروب تعود هولندا إلى التقلص، فالقوة الاقتصادية لها كانت فى أيدى رجال البنوك الذين حددوا الاقتصاد فيها. هكذا أصبحت الحياة المسرحية الهولندية خالية من المعانى، والتى استطاعت تحقيقها بين الحين والحين خارجيا. فمثلا استطاع كل من مارتن كورڤر، چان بونت Marton Corver, Jan Punt بعملهما خارج البلاد أن يُحققا نصرا لفنون التمثيل المسرحى. فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى يمتلئ الريبرتوار المسرحى بالدرامات الفرنسية والألمانية. هذا بينما تُضعف الحرب الأهلية فى سنتى ١٧٨٥، ١٧٨٦ ميلادية من المجتمع الهولندى. الأمر الذى يمكن فهُمه من إنشاء فرقة ألمانية مُساعدة عام ١٧٨٧ ميلادية تعرض عروضها فى هولندا لمدة ثلاث سنوات متتالية بعدها تفتتح مسرحا ألمانيا خاصا. لم يستطع المسرح الهولندى ولم يَعِ الموقف المتأزم آنذاك، بل لعله كان غير عابئ بالموقف الذى وصلت فيه الجيوش الفرنسية عام ١٧٩٥ ميلادية لتحرر الهولنديين بقيادة جيش نابليون [١١٣].

أعطى ملك الدانمرك عام ١٧٢٢ ميلادية تصريحا لأحد العاملين الفرنسيين فى قصره (إيتيان كابيون) Étienne Capion لبناء مكان " للتمثيل الدانمركى " Dan Danske Skuepladsot . والتى ظهرت كوميديات الدرامى النرويجى لودفيج هولبرج Ludvig Holberg عليه. كما كتب هولبرج دراما باللغة الدانمركية بعنوان Den Politiske Kandestoberrel (الشُرطى السياسى) والتى حققت نجاحا للفرقة الدانماركية فى أولى أعمالها. حقق هولبرج الأستاذ الجامعى للقانون والتاريخ ساتيريات مسرحية أثرى بها المسرح بين سنوات ١٧٢٢، ١٧٢٨ ميلادية بلغت (٢٨) ثمانية وعشرون نصًا مسرحيا تستمد قواها من أعمال موليير رغم نقله الروح الموليرية الفرنسية إلى الطابع الدانمركى والمواقف المسرحية الدانمركية المحلية. تصل الدانمارك إلى العصر الذهبى للمسرح عندما أعفى القصر الملكى بين عامى ١٧٨٥، ١٧٨٦ ميلادية آخر أجنبى عامل بالبلاط الإيطالى الجنسية، وكذلك إعفاء الفرقة المسرحية باللغة الإيطالية من العمل بالدانمارك. بعدها ظهرت المسرحيات الدانماركية باللغة الأم على يد الدرامى الدانماركى يوهانز إيوالد Johannes Ewald. فإلى جانب موضوعاته الدرامية القومية يكتب رولف كراج Rolf Karge دراما (موت بالّدر) Balders Dod التى تتجه إلى موضوع شعبى محلى. وسرعان ما يتبعها بمسرحية (الصيادون) Fiskerne والتى يُثريها ببعض الأغانى الشعبية - الفلكلورية التى يتغنى بها صيادو الأسماك. تُفيد المعلومات أن تيار المسرح قد اتجه إلى مسرحيات الفلاحين عام ١٧٨٨ ميلادية عندما أيدّ ولى عهد الدانمارك هذا

النوع من المسرحيات لتحرير الفلاحين، وبعدها بعامين اثنين احتفل المسرح بتوليه عرش الدانمرك بعرض موسيقى كبير Arató ünnep [١١٤].

عام ١٧٣٧ ميلادية يوافق الملك على تمثيل مسرحيات باللغة السويدية بمعاونة خبير فرنسى. تكوّن الريبرتوار من ترجمات إلى السويدية من الأعمال الكوميدية للدانماركى هولبرج. ولماّ لم يَحْظ المسرح بمساعدة ملكية، ولم تكن جماهير الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى المسرح لضيق ذات اليد تعجز عن مدّ يد العون، فقد توقف عمل الفرقة المسرحية عام ١٧٥٤ ميلادية. قَدَمَتْ بعد ذلك فرقة مسرحية فرنسية إلى العاصمة. وأخيرا وُلدت المسرحية القومية السويدية " من الأعلا " عندما عاون المسرح الملك جوستاف الثالث III. Gustav ونشر حماسا لرفعة المسرح السويدى وترقيته. لكن ميلاد الاحتراف للمسرح لم يحدث إلا متأخرا عام ١٧٨٧ ميلادية عند افتتاح (المسرح الدرامى) والذى تقاصف مُدد العروض مع إحدى الفرق الفرنسية [١١٥].

وفى بولندا هى الأخرى، جاء احتراف فن التمثيل للمسرحية القومية باللغة البولندية من الأعلا. فعندما جلس على العرش آخر ملوك بولندا بويناتوفسكى آجوست سانيسالو Poniatowski Ágost Szaniszálo عام ١٧٦٤ ميلادية أعطى الأمر فى السنة التالية مباشرة لتكوين فرقة مسرحية تعمل بطريقة الاحتراف وعلى الدوام على مسرح الأوبرا " القديم " الذى كان قد تم بناؤه سابقا عام ١٧٤٨ ميلادية. ساعدت خبرات لندنية وباريسية وبيترفارية على إنعاش المسرح

بخبراتها السابقة، وليبرز كُتاب كبار للكوميديا: چوزيف بيلاڤسكى، آدم إتزار توريسكى، إجناسى كرازيسكى Jozef Bielawski, Adam Czartoryski, Ignacy Krasicki . حقق المسرح البولندى إنجازات مسرحية جعلته على قائمة المسارح الكبيرة إن لم يكن فى مقدمتها بفضل الرائد Vojciech Boguslawski الذى كان رجلا عظيما تعلم فىْ كولليجيوم وارسو فى نوبيليوم Nobilium وتعانق مع المسرح الذى وُلع به، فتعاقد عام ١٧٧٩ ميلادية مع مسرح نارودوڤى الجديد Narodowy ، بعد أربع سنوات قاد الفرقة المسرحية فى المسرح، لكنه كان ينقطع عن الاستمرار فى العمل المسرحى لأسباب سياسية أحيانا وتاريخية أحيانا أخرى، ومع ذلك فقد ظل يعمل بهذا المسرح حتى عام ١٨١٤ ميلادية. لم يعمل كممثل ومغنٍ فقط، بل كان مترجما للمسرحيات وكاتبا دراميا ومخرجا ومديرا فنيا، واستحق تقديرا لكل ما بذله من جهود فنية مخلصة لحياة مسرح بولندا. كتب ثمانين مسرحية (٨٠) لم تكن جميعها على المستوى الأدبى الدرامى الكبير، لكنها شيدت ريبرتوار اللغة القومية البولندية. سافر بفرقته إلى كراكو، بوزنان، كاليس، جرودنو، بياليستوك فى الريف البولندى Krakko, Poznan, Kalisz , Grodno, Bialystok . ومكث طويلا فى ناحية ڤيلنا Vilna.

أُطلق على السنوات ما بين أعوام ١٧٨٨، ١٧٩٢ ميلادية مصطلح " أربع سنوات سَايْمْ " Four Year Seym عكس فيها المسرح البولندى مثاليات ديمقراطية العصر فى الحياة الثقافية البولندية: ساعتها كتب الدرامى Julian Ursyn Niemcewicz درامته (عودة السفير) Powrót Posta عام ١٧٩٠

ميلادية. كان البولندى بوكسلافسكى قد كتب قبل ذلك أول أوبرا قومية بولندية بعنوان Krakowiacy I Górale تابع بعدها إنتاجه المسرحى دون هوّن أو ضعف(١١٦). هذه الأوبرا التى أكدت القومية البولندية والتى مثّلت قمة من قمم الإبداع البولندى ولدت فى زمن قصير: عام ١٧٩٥ ميلادية تُقسم بولندا إلى ثلاثة أجزاء: قسم للنمساويين، وثانٍ للروس، وثالث للبروسيين * Prussian.

صارعت دولة التشيك كل خطوات مضادة للبلاد لتعطيل المدّ القومى والاستقلال الوطنى حتى وصل الصراع إلى قمته عام ١٧٢٩ ميلادية: أُعلن عن الكتب الممنوع تداولها، كما أحرق اليسوعيون ثُلث الكُتب والأعمال الأدبية المكتوبة باللغة التشيكية. بعد انتهاء الحرب عام ١٧٦٧ ميلادية فى برنو Brno كانت هناك بعض العروض المسرحية التى جرت باللغة التشيكية الأم، لكن الثقافة الألمانية - مع ذلك - ظلت هى المُسيطرة على المسرح والعروض.

بدءًا من عام ١٧٧١ ميلادية يتولى چوزيف ڤون برونيان Joseph Von Brunian قيادة المسرح الألمانى فى براغ. وبحسب " نظام " مسرحى جديد فى سياسته روّجت الجماهير الألمانية التى عاشت كمواطنين هناك، روّجوا لبدء التعامل فى المسرح مع الأسلوب الكلاسيكى. تعود جهود القومية التشيكية إلى عام ١٧٧٤ ميلادية حينما عُرضت مسرحية كريجر Krüger عُنوانها Herzog

---

* البروسيون: ذو علاقة ببروسيا، البروسية هى اللهجة الألمانية المنطوق بها فى بروسيا الحديثة.

Michel بممـثلين ألمان لكن يتبـادل المـثلون فـيهـا الحـوار باللغـتـين الألمانيـة والتشيكية.

فى عـام ١٧٨٤ مـيـلادية يطلب المواطن من براغ فـرانز جـريتـشك Franz Gerschick تصريحا لافتتاح مسرح Böhmisch - Deutsches Theater . كانت هناك مقدمات ناحية فكرة المسرح والمبانى والدور المسرحية، من بينها بناء النبيل نوستيتز - راينك Nostitz- Rieneck مسرحا عام ١٧٨٣ ميلادية قاده المدير فرانتشيك بولاّ Frantis˜ek Bulla الذى قدّم عرضا من ترجمة أخيه كارل بولا Carl Bulla باللغـة التشيكية بمقدمة عاطفية بالغة الحساسيـة أدّاها الشاب استيفانى Stephanie، عنوان المسرحية:Der Deserteur Aus Kinderliebe (الآبقُ - الهارب من الجندية لحب الأطفال). كانت المسرحية باعثا وحافزا لرجال الأدب الأوفياء للوطن للتحرك كتابةً ناحية الاتجاه والمشاعر القومية. من بين هؤلاء المخلصين ڤاكلاف تاموت، بروكوب سودوڤيت Vaclav Thamot, Prokop Sodivyt اللذين اتجها إلى تأسيس " جماعة المسرحية التشيكية "، ومع مخلص ووطنى ثالث يُدعى (" ڤلاستانسى Vlastenci") يشيد الثلاثة القوميون فى براغ Bouda، مسرح من الخشب مثّل عليه إخوة تام thám حتى عام ١٧٩٠ ميلادية. ولّما كان القيصر چوزيف الثانى II.Josef من مُحبى المسرح ومُشجعيه فقد أطلق على الفرقة اسم " الفرقة القومية للمسرحيات الملكية والقيصرية " Nemzeti Csaszári És Királyi Jatékszin . بعد موت الملك مباشرة داهمت الشرطة مبنى المسرح نتيجة وصول الأخبار المخيفة عن قيام الثورة الفرنسية(١١٧).

هكذا كان طريق المسرح التشيكى الذى فقد فى الوطن المسرح القومى وغياب المسرحية القومية، بل وظل إلى عدة قرون يغيب عنه المبنى المسرحى الذى يعمل بصفة دائمة.

فى روسيا كان موقف المسرح مختلفا، فحتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى فإن التمثيل كان يجرى باللغة الروسية حاملا الأشكال التياترالية التقليدية. كان بالإمكان عام ١٧٤٢ ميلادية رؤية مسرحيات "Igriscsi"فى موسكو. بقيت الشعبيات تُمثل " درامات القوة " والتى تألفت من فلكلوريات تم العثور عليها تُبين العادات والتقاليد الروسية والتى كوّنها الشعب شفاهيا عن (كوميديا عن القيصر مكسيمليان وعن ابنه الثائر المتمرد أدولف)[١١٨].

Komédia Makszimlian Cárról És Lázadó Fiáról, Adolfról

سبق أنْ ذكرنا أن عام ١٧٥٦ ميلادية قد شهد أمرا من القيصرة سماركوف Szumarokov وإدارتها لبدء احتراف التمثيل باللغة الروسية. وبينما كانت الإعانة المالية للقيصرية للأوبرا – والباليه تبلغ سنويا خمسة وعشرين مليون روبل، فإن الفرقة المسرحية الجديدة لم تزد إعانتها عن خمسة مليون من الروبلات سنويا. فى البدايات جرى التمثيل " باللغة الشعبية " للأرستقراطيين وحدهم، وأحيانا مرةً مرة ما كانوا يسمحون للتجار الأثرياء والراقين من غير النبلاء بالحضور ودخول المسرح للمشاهدة. أما الموظفون والعاملون والدنيويون من البشر فتُغلق الأبواب فى وجوههم جميعا.

لكن لم تمض فترة طويلة حتى تغيرت هذه الأحوال السابقة بتغير الزمن والظروف، عندما حصل إخوان ڤولكوڤ Volkov عام ١٧٦٢ ميلادية على درجة النبلاء. عام ١٧٦٣ ميلادية يُقيم فيودور ڤولكوڤ Fjodor Volkov عرضًا " شعبيا كاملاً " فى موسكو بمناسبة تتويج كاتالين الثانية II. Katalin استمر لثلاثة أيام احتفالية أتت بجديد فى تركيبه العروض، مع أنها كانت تتشابه إلى حد بعيد مع نوع Ludi Caesarei (فكاهيات القيصر). حاول ڤولكوڤ فى هذه العروض أن يُحمّل عبارات الكورس فكرة ديمقراطية العصر بمشاهد شعبية فلكلورية ورقصات ابتكارية وعرائس لشخصية بتروشكا .Pertuska- Bab . كاد الأمر يصل إلى الاحتراف لفن التمثيل بعد هذه الأعياد لتتويج القيصرة لولا أن المنيّة وافت ڤولكوڤ مبكرا، فحلّ محله فى القيادة زميله ياروسلاڤلى إيڤان ديميتريڤسكى Jaroszlavli Ivan Dmitrevszkij الممثل والمسرحى، والذى تقابل فى رحلته عام ١٧٥٥ ميلادية مع كبار المسرحيين فى أوروبا الغربية والممثلين العصريين المعاصرين آنذاك: جاريك، لوكين، مدام كلايرون مُتعرِّفًا على عبقرياتهم الفنية فى المسرح... .Garric, Le Kain, Madame Clairon

فى عهد كاتلين الثانية يَقوّى تيار الانفتاح التنويرى المطلق بما يضيف قُوة إلى الحياة الثقافية الروسية. الدليل على ذلك عام ١٧٦٥ ميلادية ظهور " مسرح الشعب " وعدد من المسارح المشابهة فى كل من مدن بيترڤار وموسكو (Vszenarondnij Tyeatr) . هذه المسارح لم تكن مُغطاة بميزانية من ناحية تكاليف الإنفاق (أغلب ما كان يُعرض عليها كوميديات خفيفة تجرى فى عروض

بعـد الظُهـر). لكن عندمـا لاحت بوادر غضـب الفـلاحـين التى تزايدت فى تطور مستمـر ما بين أعوام ١٧٧٣، ١٧٧٥ ميلادية سارعت السلطات الحـاكمة إثر ظهور ثورة الفلاحين (ثورة بوجاتشوف Pugacsov) إلى إغلاق "جميع مسارح الشعب" فورا.

عادت الحيـاة الثقافيـة فى البـلاد إلى نشـاطهـا، وكذا الحياة المسرحية إثر ذلك فى الظهـور عـام ١٧٧٩ مـيـلادية عندمـا استطاعت شـخصيـة اسمهـا كارل كنيبّـر Karl Knyipper من الحصـول على إذن من السلطات الحاكمة بافتتاح (مسـرح خاص) فى بيتـرفـار، عُـرضت فيـه كوميديات فـونفيـزين Fonvizin إلى جـانب عروض أوبرالية (أوبرات ضاحكة) قدمت جديدا فى عالم فنون الأوبرا. إن أهم جديد فـى هذا النموذج هو اشـتراك عدد مـن كاتبى الليبـرتو المشـهورين فى التيار الجـديد مـثل چاكـوف كنيـاچنين Jakov Knyazsnyin والشـاب إيڤـان كـريلوف Ivan Krilov. تَعـددت مـحـاولات المسـارح الخـاصـة مـا بين أعـوام ١٧٧٩، ١٧٨٠ ميلادية التى انطلقت من موسكو: ميهائيل مادّوكس Mihail Maddox الإنجليزى الأصل يبنى مسرحا يتسع لألف وخمسمائة متفـرج (١٥٠٠ متفـرج) يقدم فيه - وبقيادته - عددا من الأدباء والفنانين المشهود لهم بالتميز برنامجا معاصرا يجمع إلى جـانبـهم عـددا من أسـاتذة الجـامـعـات فى الآداب والدرامـا. ينجح مسـرح - بتروڤسكى - Petrovszkij فى تضمين العـروض مسرحيات تمتلئ بالأغنيـات كما فى عـرض (عـيد القـرية) Szelszkij Prazdnyik من تأليف ڤـاسيلى مـايكوف Vaszilij Majkov. فى عـام ١٧٨٣ مـيـلادية يُشـيـد مـسـرحٌ من الأحـجـار

(Kamennij Tyeatr) فى بيترفار تدخل إلى عروضه الجماهير بالمجان دون تذاكر للدخول. تُصدر كاتالين الثانية فى نفس العام (١٧٨٣ ميلادية) قرارا بتكوين لجنة - بوحى من أفكار چوزيف الثانى - لضم ثمانية مسارح فى اتحاد واحد. وسرعان ما يأتى القرار بثمار جديدة تشير إلى علامات تتجه ناحية الازدهار Prosperity . يُساعد ظهور مسرحية (مُساعد التاجر) Szigyelec للدرامى بيوتر بلاڤيشتشيكوف Pjotr Plavilscsikov على إعلان " حساسية " التيار. أما فى مسرح مادوكس Maddox فترتفع الستار فيه عن درامات تُمثل أحدث تيار التقدم العصرى: عام ١٧٨٦ ميلادية تُعرض دراما (أميليا جالوتّى) Emilia Galotti، كما تُعرض دراما (الحب والدسيسة) عام ١٧٨٨ ميلادية بأعداد يناسب المجتمع الروسى تحت اسم لويزا أو انتصار الطهارة Lujza Avagy Az Ártatlanság Diadala.

فور انطلاق الثورة الفرنسية تسحب القيصرة على الفور تصريحا لمسرح مادّوكس بالعمل المسرحى، وتضع مسرح بتروڤسكى Petrovszkij تحت إدارة المسرح القيصرى [١٢٠]. وهنا يتقلص حجم المعرفة الروسية ناحية التنوير، فيتحول الإنتاج المسرحى عن مضامين " المواطنين " وغاياتهم إذ لم يَعُد المضمون الدرامى للمسرحيات يُترجم عالم المواطنين الروس.

لم تشهد دولة المجر حتى منتصف القرن الثامن عشر الأول ميلادية أى احتراف لفرق التمثيل المسرحى، اللهم إلا من فرق مسرحية ألمانية جوالة كانت تزور المجر قبلا ثم استقرت فى أماكن المجرية " الملكية ". عام ١٧٣٧ ميلادية تعمل فرقة متواضعة Peter Felix فى منطقة بشت، أما فى الجانب الآخر من العاصمة، فى بودا فقد رفض مجلس المدينة عام ١٧٥٨ ميلادية طلبا للألمانى يوهانز أنووتّر Johannes Unwetter للتصريح لفرقته المسرحية بالعمل، بحجة "أن المسرح تبديد وفساد وتلف تدريجى للمواطنين وإغراء لهم لترك أعمالهم"(١٢١). لم تتغير هذه الصورة عن المسرحية إلا مؤخرا عام ١٧٦٢ ميلادية عندما بدأ الحديث عن فرقة جرتود بودنبرج Gertrud Bodenburg وبطلها يوهان بروكمان Johann Brockmann التى كانت تعرض أعمالها فى ناحية كاشاً وبوچونى Kassa, Pozsony. زارت فرقة كارل فاهر Karl Wahr ما بين عامى ١٧٧١، ١٧٧٧ ميلادية العاصمة بجانبيها على شاطئ نهر الدانوب بودا، وبست، كانت من الفرق الزائرة الهامة التى تركت آثارا وعلامات مضيئة للجماهير المجرية. فكل عروضها قامت على قاعدة التنوير منتهجة روح وتيار ليسنج - شرورد Lessing - Schroder. أربع عشرة ممثلا وتسع ممثلات إضافة إلى اثنين وعشرين عضوا للباليه يقدمون واجبات ووجبات فنية جادة للرأى العام الجماهيرى بمسرحيات: Minna Von Barnhelmt´ól لهاينريخ ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner يقدمون درامته Die Kindermörderin (الوَلد القاتل). أعمال جديدة وبدّعات غير مألوفة New And Novelty كان لها من

القوة والجرأة الكثير حين قدمت فى الأراضى الألمانية درامات شيكسبير عطيل، لير، مكبث بلغاتها الأصلية (الإنجليزية)[١٢٢]. هذه القفزة اللغوية فى المسرح أكدت على أن المسرح المجرى لم يكسب فقط برامج وريبرتوار خشبة المسرح الألمانى، لكنه كسب كذلك ثقافة شيكسبير ودرامات المواطنين الجديدة. لكن مما لا شك فيه أن الخطوات الأولى فى حياة المسرح المجرى (آنذاك) قد بدأت من مفهوم درامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة. فأول أعمال الدرامى المجرى بشّانيائى چيرج Bessenyei György كانت تراجيدته (هو نيادى لاسلو) Hunyadi László، ثم تراجيديا بودا Buda Tragediája ثم Agis Tragediája، وكلها تنتمى إلى هذا الجو المحلى العام، وعلى نفس الوتيرة تقدمت كوميديات أخرى: Lais Vagy Az Erkölcsi Makacs (لايش أو العنيد الأخلاقى)، الفيلسوف A Filozófus .

عام ١٧٧٣ ميلادية يُترجم النبيل تالاكى آدم Teleki Ádám مسرحية (السيد) لكورنى، ويتبعه زاتشانتر أونتال Zechenter antal تلميذ بشانيائى عام ١٧٧٥ ميلادية بترجمة درامتين ليوريبيديس هما فيدرا، هيبوليتوس - هيبوليت Fedra, Hippolytus. تجئ فى مقدمة الكتاب المسرحى المُترجَمْ عبارات تُعلن الحاجة إلى المسرح المجرى Magyar Theatrum ، عام ١٧٨١ ميلادية يترجم أونتال مرة ثانية دراما كورنى Mithridatés . بينما يُترجم بيتزالى يوچاف Petzeli Jozsef دراما ڤولتير (زائير) Zaire عام ١٧٨٤ ميلادية، وبنفس المنهج الشعرى يترجم دراما محمد Mohamed دافعا قُراء هذه الترجمات إلى

الإحساس بالمسرح وبهذه المسرحيات لو قُدر لها الصعود إلى خشبة المسرح (١٢٣).
هذه الخطوات التى أتت إثر بعضها البعض لم تجد طريقا إلى الاحتراف بعد.

أما " ظروف المنظرية " وأحوالها (المقصود بهذا التعبير المعمار المسرحى والمناظر والإطار المادى - المترجم) فإننا نعرض أمثلة لحالها آنذاك. من الشواهد الجديدة على المنظرية ما حدث عام ١٧٧٤ ميلادية من بناء مسرح فى بشت على شاطئ نهر الدانوب (المسرح من الحجارة وبمبادرة من فيلكس بيرنر Felix Berner) يتسع المسرح لـ (٥٠٠) خمسمائة مقعد فى الصالة، ١٨ مقصورة، ٤٩ كرسيا احتياطيا، شُرفتين عُلويتين. عملت فى هذا المسرح فى سنوات الثمانينيات فرقة Emanuel Schikaneder التى ذاع صيت مستواها الفنى، لذلك فقد دأب القيصر على مشاهدة عروضها التى كانت تجرى فى ناحية بشت. لم يكن تعداد الجماهير السكان كثيرا آنذاك. فلم يسكن بشت فى عام ١٧٨٤ ميلادية بحسب الاحصاء الرسمى للسكان أكثر من ٢٠,٠٠٠ عشرين الف نسمة (أكبر تعداد سكانى فى مدن المجر فى مدينة دبرتسن (٣٠,٠٠٠) نسمة، تأتى بعدها مدينة بوچونى (٢٨,٠٠٠)، ثم بودا (٢٤,٠٠٠)، ثم سجد وبشت يسكن فى كل منهما (٢٠,٠٠٠ نسمة). المقيمون من المواطنين فى ناحيتى بودا، وبشت لايجيدون لغتهم الأم المجرية (١٢٤). وسط هذه المدن المشار إليها يمكن اعتبار بعض سكانها من المهتمين بالمسرح والمسرحية أو باعتبار ما سيكونون جماهير مسرحية. أما بقية المدن فلا يمكن القول بأن فيها جماهير مسرحية: فنصف سكان المجر من الفلاحين العبيد الذين يحملون على رؤوسهم أثقال البلاد.

تغير وجه الثقافة والحياة الثقافية فى العاصمة (بودا ، بشت) إثر قرارات هامة صدرت عام ١٧٨٤ ميلادية من چوزيف الثانى بنقل مركزية استشارات المدن وتوابعها إلى بودا. كذلك تحويل جامعة سومبات Szombat التى نقلتها ماريا تريزا فى السابق عام ١٧٧٦ ميلادية إلى بودا، تحويلها نهائيا إلى منطقة بشت. فإذا ما جاءت فى شهرى يونيو أو يوليو من نفس العام (١٧٧٦ ميلادية) فرقة مسرحية ألمانية زائرة " لتُحيى الوطنية المجرية بعرضٍ يحمل رمزًا العباءة المجرية" فتقدم عرضا ألمانيا عن البطولة المجرية بمسرحية من نوع الدموع Szondi Magyar Vitézr´ól Való Német Szomorú Játék فإن ذلك كان تشجيعا تقدميا للمسرح المجرى نحو بناء وإعداد مسارح فى بودا بمساعدة مدير الفرقة الألمانى وكذلك على تجهيز ترجمات لهاينريخ فرديناند موللر Heinrich Ferdinand Moller على غرار دراما النبيل فالترون Grof Valtron . بطل المسرحية " شاب مجرى " امامه زوجة المدير تتقاسم معه البطولة أما المُلقن الذى يتحدث بالمجرية فكان Gyarmathy Sámuel [١٢٥] . فى نفس العام يبدأ نبيل آخر هو رادوى بال Ráday Pál فى تكوين فرقة مسرحية (فى البداية كانت من الهواة) لتنطق كل حوار ما تُقدمه من عروض مسرحية باللغة المجرية الأم. لكن رأى كازنتسى Kazinczy أنّ خُطط بوتشانى يانوش Batsányi János لم تصل إلى الصواب [١٢٦].

فى ٣١ أغسطس عام ١٧٨٥ ميلادية Theatromon Meg Sohasem Vólt Iffjak ..... Voltértól Frantzia Nyelven Készittetet Muhamed Nevu " Szomorú Játékjat أعدت مسرحية بعنوان محمد عن ڤولتير باللغة الفرنسية قُدمت كمسرحية على نمط نوع مسرحيات الدموع تم عرضها فى مسرح رونديلاّ Rondella فى بشت. وأعادت نفس الفرقة عرض المسرحية مرة ثانية فى بشت فى ١٢ سبتمبر، ثم يوم ١٤ سبتمبر فى بودا. بقيت برامج المسرحية تُسجل كل تحركاتها وعروضها لكن بدون ذِكر أسماء الممثلين والشخصيات [١٢٧]. هكذا بقى بالعاصمة بودابست مسرحان فى يد مالك واحد لهما. استأجر سبستيان تُوشْل Sebastian Tuschl صاحب أحد المقاهى مَبْنَينَ رونديلا ورايشل Raischl، بعدها عام ١٧٨٥ ميلادية دفع كل من هاينريخ بولاّ وچوزيف إشمالجَّر الإيجار Heinrich Bulla, Josef Schmalögger. أعدّ هذان الاثنان الأخيران فرقة مسرحية من (٢٤) أربعة وعشرين عضوا، وقائد للأوركسترا هو تشودى چوزيف Chudy Jozsef الذى كان يعمل رئيسا للفرقة الموسيقية فى مسرح Erd´ódy János Pozsony [١٢٨].

استمرت أسعار الإنتاج الاقتصادى فى الانخفاض إلى الدرجة الدُنيا. الأمر الذى استدعى توعية للمواطنين ناحية القومية للارتفاع بمستوى اللغة الأم حتى يمكن المحافظة على العلاقات الاجتماعية.

ذكرنا قبلاً اقتراح Zechenter Antal عام ١٧٧٥ ميلادية " عن المسرح المجرى " Magyar Theatrum وتكوينه، وسرعان ما اشتهر اسم Frendel

(السيد الكابتن) Kapitány Úr عام ١٧٧٩ ميلادية من الكُتيبّ المحرر باللغة الألمانية Pamphlet والذى أعدّ فيه لِخُطة " المسرح القومى المجرى ". وفعلا أُفتتح مسرح يعمل بالاستمرارية اليومية الدائمة فى بودا فى ١٧ أكتوبر ١٧٨٧ ميلادية لكن للفرق المسرحية الألمانية فقط. وبناء على تعليمات چوزيف الثانى بتخفيض الصفة الدينية ونزع السيطرة الإكليريكية Secularism عن دير كارماليتا Karmelita والكنيسة التى بجواره، وبناء على تخطيط كامبلين فاركاش Kempelen Farkas تحول مكانهما إلى دار مسرحية. عام ١٧٨٩ ميلادية يؤجر المسرحينّ يوهان بابتست بيرجُبزومر Johann Baptist Bergopzoomer ويتعاقد مع فرقة أوبرالية، ليعرض فى موسم يستمر تسعة شهور فى بودا (١١٩) عرضا، وفى بشت تصل عروضه إلى (١٧٠) عرضا. جاءت العروض تحمل تصنيفا متنوعا. من عدد ٢٠٥ عرضا جديدا ٦٧ كوميديا، ٣٢ أوبرا، ٣١ تراجيديا، ١٨ دراما ، ١٩ أبيلوج، ٤٢ باليه، ٤ عروض للبانتومايم. وهو ما يشير إلى تعدد نوعى فى الريبرتوار، كما يشير أيضا - وهو الأهم - إلى أن سُكان المدينتين كانوا يقبلون على مشاهدة المسرح بانتظام [١٢٩].

لا نعلم شيئا عن المسابقة التى عقدتها الجمعية التاريخية المجرية فى كوماروم Komárom بعنوان " مسرحية الدموع المجرية " كان هناك إعلان عن المسابقة لكُتاب الدراما للكتابة فى هذا النوع الدرامى. لكن من المؤكد أن كازنتسيى فرانس Kazinczy Ferenc قد أرسل خطابا فى الأول من يوليو ١٧٩٠ ميلادية إلى النبيل بروناى لاسلو Prónay László "وبعضًا من الذهب" يطلب إعانة منه

لعرض مسرحية هملت الذى تُقدمه (جماعة التمثيل المجرى) "Magyar Játszó Társaság" .

فى الثالث من شهر سبتمبر يكثر الحديث فى الصحافة عن الفنون المسرحية، والعروض، وبرامج الفرق. وكذلك إعلان عن مسرحية هملت يبحث عن ممثلين للأدوار، ويُوجه الراغبين فى التقدم للتمثيل فى المسرحية للاتصال مع محل بيع كُتب للسيد استرومايرStrohmayr Úr لتسجيل أسمائهم. لم تبدأ التدريبات على مسرحية هملت، لكنها بدأت بدراما Igazhazi للكاتب شيمائى كريستوف Simai Kristóf. تم تكوين الفرقة فى ٢١ سبتمبر بقيادة كَلَمَنْ لاسلو Kelemen László وعرضت عروضها فى ٢٥ أكتوبر ١٧٩٠ ميلادية فى مسرح القلعة Várszinház وبعدها بيومين ٢٧ أكتوبر فى مسرح رونديلا. وكان على الفرقة أن تتفاوض مع النبيل الأمبرارطورى ايمانويل أنورث Emanuel Unwerth الذى كان قد آل إليه حق الإيجار (١٣٠). فحتى لو كانت هناك فرقة مسرحية فلم يكن هناك مبنى مسرحيا لها. استمر نقاش المفاوضات طويلا، ولم يخرج العمل المسرحى إلى الوجود إلا فى عام ١٧٩٢ ميلادية بعد سنتين من المفاوضات.

مر قرنان من الزمان حتى ظهرت التغيرّات الاجتماعية وسواء كانت أهمية المسرح في الدرجة الأولي للمجتمع، أو في الدرجة الثانية بالنسبة لبعض المدن أو الأماكن الأخرى غير العاصمة بودا، بست ، فإن المحاولات كانت ترنو إلى تقعيد فكرة المسرح في أذهان الجماهير.

استطاعت المسرحيات على اختلاف أنواعها وتياراتها أن تعكس الدراما النثرية، والموسيقيات، والرقص بدرجات متوازنة متعادلة. وإلى جانب عروض البلاطات والقصور التي أصابها الشحوب والتي كانت تؤيدها المسرحيات المدرسية، فإن وعيًا جديدا كان يفهم معنى وقيمة ووظيفة الاحتراف في المسرح، وكان هذا الوعي يتقدم بصورة طيبة وإيجابية حتى بعد دخوله في الأشكال الرأسمالية ومؤسساتها مستقبلاً.

ظل المسرح صامدا في خدمة " التعبير عن الإنسان " بالمعارف الفنية ليصل إلى فن المواطنين القومي الذي يخدم كل جماهير المواطنين.

ازدهار مسرح الشرق الاقصى

في مرة سابقة خَطَوْنا ناحية تاريخية المسرحية في طريقها " الثاني " الذي تكوّن عبر عصور التقدم في آسيا تبعا للتقدم الاجتماعي هناك. لكننا لاحظنا

ميلاد مسرحيات شرقية وأشكال خاصة كما في أي مكان من العالم، لكن "بتقدم خلفي إلى الوراء " سببه التمسك بالأشكال الماضوية السلفية Ancestors . والآن نعود إلى هذه الأرض مرة أخرى لنبدأ مع المسرح الصيني.

- الثقافة المسرحية الصينية

أول ازدهار للصين في العصور الوسطى جاء في عصر سُلالة Tang (Tang - Dinasztia) (٦١٨ – ٩٠٧) . تكونت آنذاك قُوى المراكز الحكومية، بل إن نهاية العصر قد شهدت آثار التقدم الرأسمالي [1] عاشت الصين العصر الذهبي للشعر الليرى – القيثاري من إبداع الشعراء Li Taj - Po, ،Tu FU Po Csu - ji . أوجد هذا النوع من الأشعار شكل CE كما أوجد أيضا " الشعر الغنائي " .

كانت العاصمة مصدر جذب للناس، فقد عاشت الطبقات المختلفة مع كل أشكال الترفيه حتى أصبحت مشاهد الميموس تُعرض باستمرار تلبية لرغبة الجماهير، كما في الثنائي الكوميدي Mo الشخصية التي تُحرك الأحداث وزميلتها Csing. كان مشهد الولد المخلص Po-Tou الذي يتسلق ثمانية جبال (ومع التسلق تظهر ثمان رقصات مصاحبة) ليبحث عن جثة والده ويعود بها إلى

بيته. تُقدم الراقصات بالأقنعة رقصة Lan - Lin - Vang. بقى إلى جانب ما تقدم عبر عصور سحيقة مشهد شعبي يُسمى "Adjutáns Jelenet" (المشهد المُساعد Adjutant) وفيه يظهر مُهرجون منفيون.

يضع القيصر Hszüan- Cung في Csangan (تشانجان) عام ٧١٤ خطوة تقدمية عندما قرر أن يكون تعليم الفنون مستمرا لتأهيل الطلاب علميا وفنيا، ولذلك فهو يبدأ التعليم الفني فى مدرسة " Körtefaket " حيث يتعلم الشبان، وبعدها بفترة سُمح للفتيات بدراسة فنون التمثيل والغناء والموسيقى (٢).

يقع الازدهار الثاني للصين في العصور الوسطى إبان حُكم سلالة Szung (٩٦٠ – ١٢٧٩) والتي كانت لا تزال الأشكال المسرحية تسيطر عليها خاصة الانتقال والعبور المؤقت الانتقالي Transitional. قصة Ho- Seng التاريخية الملحمية والتي قدمها ممثلون بمصاحبة آلات موسيقية. في الشمال الصيني تكوّن الشكل Csukung - Tiao : في هذا النوع نصف الدرامي شكلاً تدخل مع الحوار أغنيات شعبية تحمل أصالة المعنى يُغنيها مُغنٍ واحد سولو، وأحيانا ما كانت تقدمها شخصية نسائية. تطور الأمر بعد ذلك إلى دخول الحوار ثم تعديلٍ في أشكال الأغنيات وطريقة عرضها حتى أكتمل Ca- Csü كنوع مسرحي نموذجي. كان للوزراء ولكبار عليه القوم من الموظفين بالدولة مسارحهم وفرقهم المسرحية الخاصة في أماكن سُكناهم، لكنها كانت فرق تعمل في نشاطات مستمرة. أما المسارح العامة فكانت تحظي بإقبال الجماهير. هذا العصر

(الازدهار الثاني في العصور الوسطى) شهد ما بين ٤٠، ٥٠ مسرحا دائم العمل اليومي في دور مسرحية ثابتة وآلاف الآلاف من المتفرجين. بقى من العصر عدد من النماذج الشعرية: Du Renije (بين أعوام١١٩٠ ، ١٢٧٠) وبمناسبة زيارته لمسرح الفلاحين الأول كتب قصيدة شعرية حوت نماذج من شخصيات مُهرجة وأخرى ثرية ونادل (جرسون) وفتاة جميلة. ولما كان عدد المسارح العاملة كثيرا فإن ذلك قد تتطلب مؤلفين للدراما والمسرحيات. وقد تعهد بتحمل هذه المسئولية في إعداد الكُتاب Suhui (ككاتب متعاون Irócéh) وبإنجاز حوارات العروض التي كانت تسمى Jüan - Peneket .

في عصر Szung الذي نحن بصدده بدأت (" المسرحيات الجنوبية ") Nan Hszi في الظهور والتي تشتمل على الرقص - والغناء إلى جانب الحوار الدرامي[٣] .

في عصر حُكم المنغولى سلالة Jüan (١٢٨٠-١٣٦٧) يحدث تطور هام في حياة كل من المسرحية الصينية والفن الدرامي بعد أن أدرك الجُدد في السلطة معانى التطور والالتصاق بمجموعات الشعب والعمل على ترقيتها وحصولها على مصالحها. وكانت النتيجة الحتمية لذلك هو بروز فناني الشعب بعد إسكات صوتهم وخنق إبداعاتهم في الماضي، حتى أن غالبية الفنون قد وجدت الفرصة سانحة لها للارتباط بالفن التياترالي. فانطلق النموذج الرئيسي في الشمال، مسرحيات من أصول التقاليد الشمالية للصيد، قصيرة زمنيا ومليئة بالموسيقى

الدرامية الفاعلة. هذا النوع الشمالي Ca - Csü بصورته التركيبية هذه أصبح "مسرحية مختلطة متنوعة " Mixed تقترب كثيرا في لغتها من لغة الحياة اليومية عن المسرحيات الجنوبية والتي كانت ترتبط بالقواعد والتقاليد الجامدة.

يقع العصر الذهبي Ca - Csü في البدايات حين كتب مشاهير المُبدعين الصينيين أعمالهم. من بين هؤلاء Po Pu ودرامته الشهيرة -Es´ó A Vutung Fa Alatt (مطرٌ تحت شجرة الفوتنج). كما كان للدرامي Kuan Han- Csing درامات شهيرة هو الآخر كالمسرحية التي تُرجمت إلى المجرية بعنوان Tou O Ártatlan Halála És A Csao Pan-Er (موت Tou O البرئ و Csao Pan-Er)، ودراما الملاك المُسعف المُنقذ، ثم الدرامي Vang Si-Fu صاحب الإعداد الشهير الأول لدرامة عنوانها (الحجرة الغربية). بعد عام ١٢٨٠ انطلقت موجة المسرحيات الجميلة، يكتب Ma Cse- Jüan دراما (خريف في قصر هان) ´Ósz A Han- Palotában، ويكتب الدرامى Cseng Te- Hui مسرحية - Csien Nü Lelke El Hagyja Testét (روح Csien - Nü تغادر جسده). مؤخرا في عصر Ming- Kori تُصنّف الخطوط الرئيسية في أعمال Ca-Csü على الموضوعات التالية:

١ - آلهات تظهرن في صورة الإنسان.

٢ - نُسّاك Hermits.

٣- قياصرة وموظفون إداريون .

٤ - رجال مخلصون وشهُداء.

٥ - رجال أنقياء السريرة ومخلصون أمناء.

٦ - خونة مكشوفون.

٧ - يتامى ومَنْفيون .

٨ - أزواج من العُشاق.

٩ - فُرسان سكارى ومحاربون.

١٠ - وداع حزين، ولقاء سعيد.

١١ - محظيات بلاطات، مومسات يتردد عليهن الأغنياء.

١٢ - بوذيون وديانات أخرى وآلهة.

يظهر من قائمة الموضوعات أن ثمانية منها موضوعات تاريخية أو أنها تتعلق بالاجتماعيات الجادة. أما ثلاثة موضوعات أخرى فهي تناقش فكرة الحب والغرام. إلى جانب موضوعيْن يتعلقان بالمقدسات والعبادات والآلهات بالتبادل. ثم موضوع واحد ووحيد " البوذيون وديانات أخرى وآلهة ". من هذه التصنيفة تنعكس الديانة التي تعكس كما كان يُعرف باسم الخَلاَصِية عقيدة الخَلاصيين

Universalism * . في القرن الثالث عشر الميلادي يكتبُ Ca- Csü درامة بعنوان Lan Kaihe عن حياة الفرق المسرحية ومنها نعرف أنّ أعضاء الفرقة المسرحية يُقسمون الإيراد فيما بينهم، وأن عروضهم غير مسموح بارتيادها والدخول إليها للمشاهدة إلا " للموظفين والرجال الموثوق بهم في المدينة وكبار رجال الدولة بغرض التسلية والترفيه "(٤).

بعد قرن واحد من الزمان للحكم المنغولي يمكن القول بوجود حياة مسرحية في الصين. ففي عصر سلالة Ming الجديد وقياصرته من عام ١٣٦٨ وحتى ١٦٤٣ ميلادية الذين تتابعوا على عرش الصين نجد رغبتهم وحماسهم للأنواع الدرامية خاصة الأنواع التي تتناسب مع تسلياتهم والترفيه عنهم وتُرضي الذوق الفني عندهم. لكنهم - القياصرة - في الوقت نفسه وقفوا في مواجهة الدرامات التي تشير أو تنتقد شيئاً أو حالة من حالات المجتمع، وكذا وقفوا - وبشدة - في مواجهة كل ما يتطرق إلى الإشارة أو التلميح بالقصور أو الخلل الاجتماعي. وصل الأمر إلى المَنعْ لبعض المسرحيات والذي أُطلق عليه مصطلح (Csia - Tou Ca-Csü) والذي واجه الموضوعات السياسية في مسرحيات معادية للقيصرية "Trónusdarabok". يصدر تشريع برقم ١٤١١ يُعلن محاسبةً وعقاباً لكل من لديه درامات أو مسرحيات بها ألفاظ معادية. فإذا لم يُسلم الكاتب ما في حوزته من هذا النوع من الدرامات (المؤذي !) في ظرف خمسة أيام تمت إبادة عائلته

* Universalism الخلاصية، الخلاصيّ هو أحد أفراد الكنيسة البروتستانتيه، تقول الخلاصية بأن جميع الناس سينعمون آخر الأمر بالخلاص.

Destruction . انتقلت الصورة الصعبة إلى مناطق الجنوب وخسر الإبداع الفني كثيرا، مع أن Ca- Csü قد استمر في كتابة الدراما غير أنه غيرّ كثيرا من فكره متجها ناحية نوع Csuan-Csi (الموضوعات الخاصة في التاريخ). في هذا العصر الانتقالي يصبح الدرامي Kao Ming (١٣٠٥ ؟ - ١٣٥٩) ميلادية والذي لا تزال مسرحيته Pi - Pa - Csi (تاريخ آله العود) A Lant Története تُعرض في الصين لبطل عالِم شاب يختلف مع زوجتيه الاثنتين ويُصبح العود هو صاحب وسبيل العودة إلى الهدوء والسكينة لحياة الشاب. تتقدم المسرحيات في سبيل الارتقاء بالنوع الدرامي حتى تصل الفصول في المسرحية الواحدة إلى عشرة فصول. أُطلق على هذا النوع المتقدم من المسرحيات مصطلح Nan Hszi ("مسرحيات الجنوب ") مع بقاء المصطلح السابق القديم - على مسرحيات الجنوب- سائدا هو الآخر. اتسعت الديالوجات في النوع الجديد لتشمل العلاقات الاجتماعية اليومية السائدة والمتداولة بين الناس، وأحيانا باستعمال اللغة "العامية الدراجة Slang". تحرّك البناء الموسيقى في النوع الجديد إلى القمة: في الفصل الواحد يصدح عالم الأغنيات في تغيرات وتنويعات وريثمات مختلفة. لم يتوقف الأمر عند سماع أغنية فردية (سولو) بل مجموعات غنائية لعدد كبير من المغنيات وأحيانا من كورس غنائي.

أما الأدوار التمثلية فتنقسم إلى اربعة مستويات: Seng (الشاب)، Tan (الدور النسائي)، Csing (الشخصية الكاراكتر)، Csou (الكوميدي). وحسب تفسير لدراسة إتيمولوجية Etymology * فإن شخصية Csou تعنى أصلا

* Etymology الإيتومولوجيا هي بسط وتحليل لأصل لفظة ما وتاريخها.. أي دراسة تُعنى بأصول الكلمات وأزمانها وتواريخها.

للفظة " Csúfot" بمعنى السخرية والاستهزاء، لأن قناعها كان جروتسكيا بشعًا[٥].

بدءًا من القرن السادس عشر الميلادي تُجسد الموسيقى تكوين النماذج بحيث تكون لها الأولوية في العروض المسرحية. يشرح هذا التجسيد ثلاثة تيارات موسيقية تتطور بعد ذلك في ناحية Csiangszu وفي حي Kunsan. في البداية استُعمل مصطلح Kun- Csü على الموسيقى المختارة للمسرحيات الدرامية: كان أول موسيقييها المُبدعين الممثل والموسيقى Liang Csen- Jüt الذي كان كاتبا دراميا أيضا لمسرحيات (تاريخ الحجاب Veil، Csiangtungi Hócsalán، Po-Lung Versei (أشعار Po- Lung) . كتب زميل عصره Tang Hszien - Cu دراما Bazsarózsalugás التي مُثلت لعدة قرون فيما بعد. تكوّنت في عصر Ming فرقتان مسرحيتان مختلفتي الطابع. الأولي من السادة الكبار والتجار الأثرياء. والثانية يمكن اعتبارها فرقة مسرحية " محايدة مستقلة " لأنها اعتمدت على رأس مالها الخاص وعلى احتراف التمثيل وكذا على الإيرادات التي آلت إليها من شباك التذاكر.

تطورت ونشطت الجهود النظرية في المسرح. ففي نهاية عصر Ming تظهر لأول مرة تحليلات لتاريخ المسرح ومجموعات وثائقية للنسخ المسرحية والحوارات[٦] وقد مهّد هذا وذاك إلى تنظيم الثقافة المسرحية الصينية ثم تصنيفها إلى أطوار تاريخية، وهو ما يؤكد تنظيما ثقافيا وثائقيا عاليا.

عـام ١٦٤٤ مـيـلادية تصل إلى الحكم سـلالة Madzsu csing - Dinasztia وتبـقى في الحكم حتى عـام ١٩١١ ميـلادية، وتعهـد إلى البطرياركيـة القـديمة لإعادة نظمها الماضـوية في البـلاد. " وللإمساك بكل العـلاقات " ولتغييـرها إن اقتـضى الأمر ذلك. الأمـر الذي أدّى إلى تقـوية السـوابق التقـليدية، وهو مـا أثّر لعدة عقود من الزمن مستقبلا على عالم المسرحية.

في منتـصف القـرن الأول للحكم ظهـرت مـسـرحـيـات رائعـة مـثل نماذج Kun-Csuعلى غرار مسرحيات Hung Seng (بلاط الحياة الأبدية) والتي كانت إعدادا جديدا للمسرحيـة السـابقـة (مطرٌ تحت شـجـرة الفوتنج)، ثم مسـرحيـة الدرامي الصيني Kung Sang - Zsen ذات المستوى الأدبي العالي Ószibarack´ Virágos Legyez´ó (الخـوف والمروحـة الوردية) (المقـصـود مـروحـة اليـد التي يستعملها الصينيون في الأيدي كحلية أرستقراطية – المترجم) ومع ذلك فقد كان الفـساد والعـفن السـيـاسـي يعلو على سطح الدرامات والمسـرحيـات. في القـرن السـابع عشـر الميـلادي – وفي نهـايته تحـديدا – لم يُنتج المسـرح الا ترفيـهيـات وأشكال ضعيفة سطحية وباهتة. وهو مـا كان محسوسا ومعروفا في بدايات القـرن الثـامن عشـر الميـلادي، فانتقل الأمـر إلى فصل تام بين البـلاط القيـصـرى ومـا يُقـدم فيـه من مـسـرحيـات، وبين نوع مسـرحي شـعبي آخـر يحمل عـلامات الشعبية وسط جماهير عريضة واسعة تتوق إلى ثقافة المسرح والمسرحية (٧).

وسط هذه الظروف يخرج أسلوب جديد للموسيقى في وسط الصين. هذه التغييرات في الأسلوب الموسيقى القادم يتأثر بها عالمُ المسرحية دون شك. وحتى النوع المسرحي السابق Kun - Csü يصبح مع الأسلوب الموسيقي الجديد " أكثر أدبية " Irodalmibb، وتصير الأغنيات المبنية على موسيقى الفلوت أكثر نعومة، وأعمق بُعدا في الرومانتيكية على يد مُقدمها Cisin Csiang (بعده مؤخرا يقود المقدمة الشهير Csing Hszi). الذي استعمل بمهارة أوتار الآلات الموسيقية ليؤكد عظمَة الأبطال الدراميين في المسرحيات، وباستعماله مُحركات أكثر نضارة وقوة عن ذي قبل وأعظم إبهارا للأكروبات ومشاهدها وجرأتها، حتى أصبح الممثل في هذه العروض المسرحية الصينية هو " مركز الثِقل ". قيام الممثلين Tan بالأدوار النسائية أثار نوعا جديدا من الفُرجة ونجح في كسب الصراع المركزي الذي تقوم عليه الدراما في عدة فصول في إيبيزودية Kun- Csüvel طرف الصراع الآخر. استندت الدرامات على قصص شهيرة أُعدت في حلقات متسلسلة: (التاريخ القصصي للملكيات الثلاث) A Három Királyság Regényes Története، ثم اختيار الحكايات الشعبية الصينية مثل (حلم الحجرة الحمراء) A Vörös Szoba Álma، أو السفر إلى الغرب Nyagati Utazás . أثّر الأسلوب الجديد بخبراته وممارساته العملية في الفرق المسرحية الريفية، والتي وحّدت طريقها وأفكارها بما يتناسب مع المسرحيات التي يعرضونها في القُرى والكُفور [٨].

في القرن التاسع عشر الميلادي يضمحل نوع Kun- Csü ليقفز إلى مكانه نوع آخر من المسرحيات هو Csing - Csü، والذي تعتمده أوبرا بكين "Pekingi Opera" في ريبرتوارها كدراما صينية تقليدية تحدارية Traditional من الميراث.

- نماذج المسرحية الڤيتنامية

منذ القرن الثاني قبل الميلاد ولمدة ألف عام تحت السلطة الصينية تقرر وجه الثقافة الڤيتنامية. لكن الطبقات الشعبية الڤيتنامية لم تتخلَّ عن مسرحياتها الخاصة التى عبّرت عن خصوصيتها، لم تتخلى عنها يوما من الأيام. Hat Cseo (ومعناها في المقطع الأول " مسرحية " = Hat، والمقطع الثاني Cseo يعنى ساتيرية، ساخرة). أقام الڤيتناميون عروضهم السحيقة بالغة القِدم على شاطئ دلتا النهر الأحمر Vörös - Folyó بمناسبة انتهاء العمال الزراعيين من الحصاد. وإلى جانب النقد الاجتماعي في تلك المسرحيات لم تَغِبّ الفضائل الإيجابية للعمل وللمثاليات عن الكلمة والحوار في المسرح: فكلمات وعبارات مثل الوطنية وحُب الوطن Patriotism، احترام الطفل، والإخلاص والتفاني في الحياة الزوجية كلها عبارات ارتبطت بقصص وحكايات الأرض والتربة وكذا بالحكايات الفلكلورية الشعبية. فإذا ما ورد في النص المسرحي اسم شخصية أجنبية فإنهم

كانوا يُحوّلون الشخصية ومواقفها إلى (الفيتمية) أي إكسابها الروح والصورة بل والسلوك الفيتنامي الوطني. بقي مؤلفو الدرامات الفيتنامية مجهولين، بينما جرت العروض باللغة الشعبية العامية كل مساء على مدار الأسبوع. ظلت درامات الفلاحين داخل أشكالها التقليدية القديمة سواء في إعداد العرض أو أجزاء ومشاهد العمل أو جمع الحصاد. لكن الأجزاء الجنوبية من فيتنام والتي حكمتها سلالة Nguyen - Dinastia - Nguyen لم تسمح بأي تطوير لهذه الأشكال المسرحية التقليدية، بينما منعت السلطات الحاكمة في الشمال - Trinh Dinastia كل احتفالات أو عروض مسرحية بالمدن [٩].

أما فيما بعد ذلك من عهود، ففي عهد Hat Cseo تعود الأمور على الوراء. فالمعلومات والبيانات عن نموذج المسرحية الفيتنامية الثاني - والهام أيضا - أنه بدأ في عصر الملك Tran Nan Thon (الذي حكم بين أعوام ١٢٧٩، ١٢٩٣ ميلادية)، والذي أصدر مرسوما ملكيا يتبنّاه الممثل الصيني Li juen ki عارضًا نوعا جديدا مبتكر من المسرحية عُرف باسم Ca- Csü . هذا النوع من الترفيه " الصيني - الفيتنامي " Kinai - Vietnami كان الموضة الوحيدة والفريدة بين "علية وكبار القوم ". استمد النوع الترفيهي موضوعاته ومصادره بل وأبطاله من التاريخ الصيني وصفحاته حتى تحوّل إلى تسمية أخرى حين أصبح اسمه Hat Tuong بمعنى (" لعبة مسرحية كلاسيكية ") . لغة الشكل الدرامي كانت متوافقة بل هي متطابقة Identical (أي ليست هناك فروق بين اللغتين الصينية والفيتنامية - المترجم). لقد وصل رُقى اللغة الدرامية ما بين القرنين السادس

عشر والسابع عشر الميلاديينْ إلى مستوى رفيع بفضل الكاتب الدرامي Dao Duj Tu الذي افتخر به آنذاك كثير من علماء اللغات والآداب [10].

تكشف البحوث العلمية الفنية الأخيرة وبتحديد التواريخ الدقيقة عن مسرحيات عرائسية مائية (Mua roi Nuoc) جرت عام ١١٢١ ميلادية وهو ما تؤكده سجلات الوثائق الفيتنامية أيضا. على جانب إحدى البُحيرات الصغيرة يبنون جدارا من القرميد Brick يُطلق عليه " المعبد المائي " Nua Thuj Dinh تغطي فتحته ستارة من البامبو - الخيزران Bamboo * . يدفعون عروسة بعد أخرى بأحد أعواد البامبو الطويلة لتقوم شخصيات العرائس لاعبةً مُتحركة في الماء ومن بين العرائس شخصيات المهرجين والمضحكين العرائسية. يضع - Thêu T الحوار لمسرحية العرائس هذه والذي تتفاعل معه الجماهير أثناء الألعاب العرائسية وتوالي المشاهد إثر بعضها البعض. يحوى الريبرتوار لهذه العروض العرائسية أكثر من (٢٠٠) مائتي مشهد عرائسي. لكن أكثرها درامية كان للأبطال المحاربين ضد حكم القيصر Han [11].

---

* الخيزران Bamboo نبات من فصيلة النجيليات تُتخذ أعواده عِصِيًا ويستخدم في البناء وكستارة فاصلة عن مناظر أو أماكن أخرى.

- المسرحيات التقليدية الكورية

يتوطّن صيادو الأسماك من Tunguz في كوريا منذ العصر الحجري (وهي الأراضي الكورية اليوم). وبحسب روايات الباحثين فان لغة البلاد أصلها اللغة الألطائية Altaic * . ومن زاوية التاريخ المسرحي فإن كوريا منطقة تحمل خصائص متفردة عن مناطق أو بلاد أخرى لأنها تتعامل على نطاق واسع وعريض مع الأصول الشامانية قبل عصور التياترالية. حملت الأعياد والاحتفالات علامات ودلالات شامانية (أعياد : Madzsigut, Szebuk, Hanbucskhum وهو ما معناه أعياد تحية الطبول، رقصات الغجر، احترامات نحو السماء) ، والتي كانت تحتفل فيها كوريا بهذه الأعياد سنويا وفي انتظام عبر آلاف السنين. كانت ضمن الاحتفالات مسرحيةُ Ogvande والتي يقدم فيها خمسة من الممثلين صورة لِعَالَم الشامانية ترمز إلى أراضي العالم الخمسة (القارات على ما أظن - المترجم). في الشهر الأول ما بين ٢، ١٥ من أيام الشهر يعرضون Hah´ót طقسيات تعبيرا عن حراسة شعبية من الشعب في مواجهة الشرور. يقوم عجائز القرية من الرجال الشيوخ بهذه المهمة على أكتافهم ويتقدم

* متعلقة بجبال الطاى: Altaiفي آسيا الوسطى. واللغة الألطائية تعود إلى أسرة من اللغات تنتظم التركية والمنشورية والمغولية- المترجم.

أكبرهم سنًا ليُقدم (١٦) ستة عشر راقصا يحملون الأقنعة على الوجوه. الحوار المرافق عادة ما كان نقدا اجتماعيا للأحوال في القرية مكان التمثيل. حوار يهاجم بابوات الديانة البوذية. تحكّمت المسابقات الطقسية في النظرة الشامانية السحرية وكذلك في فرض القناع على الراقصين، ولكل قناع لونه وإشاراته ورموزه، أي في مستويات مختلفة ينُم عنها. فلون القناع يرمز إلى الأماكن والأجزاء الخمسة من العالم. الأزرق يرمز إلى الشرق، واللون الأحمر للقناع هو الجنوب، أما الأبيض فهو يشير إلى الغرب، والأسود إلى الشمال، أما الأماكن الوسطى فلها القناع الأبيض. لهذا عرفوا وعرّفوا المعارك التي تحدث بالشتاء أو بالصيف بلبس وارتداء قناع أحمر أو آخر أسود للمحاربين في هذه المعارك [١٢].

بالاستطاعة تعقّب الممارسات الشامانية... مظاهرها وحالاتها وأشكالها وصورها Phases في الترفيه الرسمي الذي كانت تظهر فيه في الشكل المسرحي. جابت فرق مسرحية جوّالة القُرى الكورية عُرفت باسم Namszadangnak أعضاؤها محسوبون على رُتبة اجتماعية متدنية واطئة Low، يطلق على أسماء الممثلين المصطلح الكوري Kvande. فرقة التمثيل تُسمى Gut- Csung - Pének ("مُقدمو الطقوس الشامانية "). ولما كانت الفرقة وممثلوها قد انصرفوا عن العبادة والوظيفة الدينية وأعطوّا بل وسلّموا رؤوسهم إلى التجوال هنا وهناك، فإنهم يستحقون تهمة الخروج عن المجتمع. حظيت فرقُ هواة للتمثيل بحظ أكبر من حظ الفرق الجوالة مثل فرقة الهواة Kollippe التي اعتادت الاشتراك في احتفالات الأعياد الشامانية (التي سبق الإشارة إليها - المترجم). أما الملك فقد

أقام احتفالات ملكية خاصة بالبلاط أُطلق عليها Csojongmu - قدّمها عرضا في اليوم الأخير من السنة خمسة من الشبان في هيئة كورال لبس كل واحد فيهم لونا من الألوان الخمسة العالمية.

يبزغ اسم الكوري Szande مع المسرحية الكورية منذ القرن الثاني عشر الميلادي عندما انتقل التأثير الصيني من بلاط Nariji إلى الشكل الأكثر درامية، وإلى الدراما الراقصة بالأقنعة. وساعتها عُرف اسم Szande Csapkuk. عام ١٦٣٤ ميلادية تُلغي الاحتفالات الملكية كما يُضيقّ الخناق على درامات الرقص بالأقنعة في الريف الكوري وهناك تتغير أشكال المسرحيات لتصبح حاملة لعنصر (الشعبية)، ولتستمر حتى يومنا هذا درامات تحوّلت من عناصر وطقسيات الشامانية إلى إبراز شخصيات رمزية، ومن بعدها تظهر نماذج أخرى لشخصيات اجتماعية واقعية مثل القسيس، المرُبية، الخادم، البطل الشاب، الزوج، الخليلة، المحظية Cuncubine.

كان من الطبيعي أن تختلط الأمور المسرحية ببعضها البعض، وبين القُدسية والبروفانية (والأخيرة تُجدّف وتُدنس حُرمة المقدسات – المترجم). ثم يأتي القرن الثامن عشر الميلادي بنوع مسرحي (أكثر بساطة من ذي قبل) تُولد نماذج مسرحية لدرامات من شخصيتينْ اثنتينْ فقط هما (قاصٌ وموسيقى) Phanszori[١٢].

ثم عودة إلى الماضي السحيق، وإلى مناقشات ومناظرات حول المسرحية العرائسية الكورية Koktugakszi. الاسم للعرائس مُستوحىً أو هو منقول أو

مــأخــوذ من الاسم الصــيني (Kuo Tu) الألطائي _ Altai " Gnome " (الخُرافي الذي يحرس كنوز باطن الأرض) ، Pupos (الأحدب ذو الظهر والمُسنّم Humpback) ، Törpe القِزم - Dwarf . من حوارات هذه الشخصيات نتعرف على طلعتهم وسيمائهم، وكذا من أقنعتهم الجروتسكية المنغولية Godo Ocin. قد يعود انتقال الشكل العرائسي لهذه الدرامات إلى داخل مناطق آسيوية، أو إلى لاعبي العرائس المتجولين القادمين من شمال الهند، ثم انطلقت العرائس من هنا هائمة سائحة إلى اليابان كما بدت في عروض لاعبي العرائس Kugucu. تتحرك العرائس الكورية بواسطة اللاعبين من الأ سفل. العروسة ما بين ٣٠، ٩٠ سنتيمتر، البطل فيها اسمه Pak Cshomdzsi أحيانا ما يكون اسمه عنوانا للمسرحية العرائسية - معه زوجته Koktugaszki . عبر ثمانية مشاهد في العرض الواحد تُبرز المسرحية حياة عِلية القوم، الفساد الأخلاقي للكهنة Corruption، حياة الأسر، وتعقيدات المُثلث الأسرى. عرف المسرح الكوري المسرحية العرائسية الصامتة بوذية الأصل Manszokcsung التي تعرض شخصيته كاهن بين أربعة شخصيات حيوانية يتصارعان مع بعضهما البعض أثناء رقص في المنظر المسرحي. وفي وسط خشبة المسرح تتدلى لمبة غاز ترمز إلى تصديق العامة " لفضائل البوذية " (١٤).

- الأطوار التاريخية
للمسرحية اليابانية

في العصر الحجري الجديد - المتأخر.. عصر Dzsómon عصر اللُقاطة والجمع Gleanings للأسماك وصيد الحيوانات، يعكس ما يُعثر عليه اليوم في جزيرة هو كايدو Hokkaido في احتفالات الدب Ijomante Macuri أو احتفال ناحية هونسو Honsu في الشمال الشرقي " برقصة الأيّل " Sisi - Odori -Szarvastánc- وفيها ثمانية من قرن الوعل تعلو على سطح أقنعة الأيلّ أثناء الرقص: تمر الرقصات على نور الصباح، وعلى نور ضوء القمر ثم على أضواء النجوم. بعدها يُظهر الرقص حياة الأيّل ومعها طقسيات يابانية غير معروفة في أماكن أخرى.

في عصر Jajoi عندما عرف اليابانيون الحديد والنحاس - عند بدايات السنة الميلادية الأولي - كانت بداية علاقة الُزراع بالعادات التياترالية قد بدأت في التكوُّن مع زمن جمع حصاد محصول الأرز. بهذه المناسبة أُعدت حِزَمٌ من الأرز على هيئة طرود في كل أنحاء ومدن اليابان. وما بين ١١، ١٥ من شهر يناير يمثلون رحلة الأرز من البذر إلى الحصاد مارّين على العمل الزراعي بمراحله

المختلفة في طقسيات رائعة. فهذا النبات (الأرز) المصدر المهم للطعام عندهم يلعب دورا هاما في الطقسيات كما هو في الحياة، فكل أماكن البلاد تحتمي فيه بزراعته حتى أبعد الأجزاء الشمالية من اليابان: تجرى الاحتفالات في مكان محدد بإشعال النار في أعواد شجرة التنّوب Fir Tree بدلا من إشعالها في نبتة الأرز الصغيرة. وهنا " يُمثل " الإشعال دور " الأرز ". تحفظ صُحائف التاريخ القديم والحديث الكفاح الزراعي الطويل والتاريخي على تشعّب الأغصان ورعاية مراحل النمو، وكذا المعاناة طوال حقبات الزراعة وأزمانها، والتي تحفظها الاحتفالات المسرحية curuga : والتي يظهر فيها: Ebiszu اله الصيد، Daikoku اله الزراعة تمثله شخصية بحالة التقمص بالقناع . يسير الالهان في مسيرة، بعدها تتبع مباراة (شدّ الحبل) Rope - Pulling بينهما. وتستمر المنافسة والمباراة، والكاسب هو من سيضمن سنة سعيدة قادمة وإنتاجا زراعيا للشعب. لا تزال هذه الصور قائمة حتى أيامنا هذه بارزة في " رقصة الاله " Kagura التي توطدت مستقرة منذ حُكم قبائل Jamato.. أي أن هذه الصور تبدو معروفة لليابانيين منذ القرن الرابع قبل الميلاد تماما كما هي مشاهدة اليوم في العصر الحديث في البلاطات المقدسة في طوكيو، وفي فن البانتومايم Szato - Pantomimic Kagura (بمصاحبة الفلوت القديم والطبول وأزياء باهرة للعيون وقناع خشبي تصعد في الاحتفالات الطقسية إيبيزوديات أسطورية خيالية Mythical) (١٥).

ذكريات أعياد الحصاد الإنتاجية هذه تحفظها قصص المسرحيات والرقصات، ومنها قصة غضب الهة الصباح والتي جلست حزينة في كهفها مختبئة لا تريد نشر نور الصباح. لكن أحدا يخدعها فترمى آلهة أقل رتبة (نصف آلهة كما يُقال عند الأغريق القدامى - المترجم) ترمى بملابسها لترقص عارية أمامها بينما بقية الآلهة يضحكون ويقهقهون. ولهذا فقد تحركت آلهة الصباح لترى الرقص أو لتُنصت إلى الضحكات، فتخرج من عزلة الاختباء التي ارتضتها لنفسها في البداية. تنتمي إلى هذه القصة الخيالية الخرافية أقدم أشكال الرقص Gigaku والتى بحسب التسجيلات التاريخية عام ٦١٢ ميلادية أتي بها من كوريا شاب اسمه Mimasi (ميماسي). وفي نارا Nara التي كانت وقتئذ مركز البلاد الرئيسي للديانة والسياسة يحفظون اليوم (٢٣٠) مائتين وثلاثين قناعا لرقصة Gigaku (كان يستعملها الراقصون أثناء الرقص) بينها أقنعة جنوب آسيا ذات اللون المُظلم (لشخصيات المرأة اللصة، شخصية الفالوس Phallus آلة الرجل) والتي تحكي قصة رجل قوي يُدعى Rikisi والذي بقوته الخارقة يُنجي بنات صينيات (!) [١٦].

وصلت البوذية إلى اليابان في القرن السادس الميلادي. في البداية اعتنقتها السلطات الحاكمة وطبقاتها " كموضة " من الموضات، ودخلت معها Gagaku ("الموسيقى الناعمة") Finom Muzsika - Delicate Music وتنتمي إليها ("موسيقى الرقص ") Tanc - Zene. مواد هذه الموسيقات بعضها قادم من وسط آسيا، والصين، والهند (وهم الراقصون الذي يُطلق عليهم " يساريون " ذوو الملابس الحمراء)، والبعض الآخر من الموسيقى أتى من كوريا ومنشوريا (صاحبو الملابس الخضراء " الراقصون اليمينيون ". (أشار " الجانب " Side سواء كان

يمينيا أم يساريا إلى تحديد خطوات الرقص على خشبة المسرح بطريقة توحي بالجانب الأيديولوجي للراقصين. حمل راقصو Bugaku أقنعة تجريدية Abstract في الرقص الإيمائي (وكأن الحدأة - الحداية تعوم في حمام شمس، وأحيانا ما يكون التعبير الإيمائي عن رقصة الرُمح Spear - Dance، أو بما يوحي بأن الاله يهزم أعداءه).

من ناحيتنا ومن زاوية البحث العلمي نتوقف أمام شخصية الراقص الذي يبقى داخل إطار " الرقص اليساري ". فآسيا الوسطى تُبرز الشامان الهوني* Hun Saman في القرن الخامس الميلادي وقد التفت حول ذراعه أفعى ساحرة تخلُب اللب Bewitch يصحب الطبول الرقص. لكن هذا الرقص اليساري يتراجع إلى الوراء بمرور الزمن، ومع ذلك فتبقى منه ثلاث ثيمات حركية تؤثر في نوع (النو) - الياباني فيما بعد (١٧).

كما يعود أصل " الموسيقى المختلطة المتنوعة " Vegyes Muzsika - Mixed Music " إلى الصين والتي كانت مخصصة لتسليات البلاط القيصرى وعُرفت باسم Szangakunak كشكل راقِيَ المستوى (" موسيقى القرد ")، والتي لم تكن أكثر من حركات إيمائية تقوم على الموسيقى المرحة. إلى جانب هذه الموسيقى كانت هناك أنواع موسيقية أخرى أهمها (" موسيقى الحقول ") Mezei Muzsika - Dengaku التي تطورت بين الشعب حتى كادت تدخل إلى عالم الاحتراف. تتبارى فرق موسيقى الحقول بين بعضها البعض. توسعت حتى وصلت

---

* Hun الهُون هم الشعب المغولي المترحلّ الذي سيطر على أجزاء كبيرة من أوروبا الوسطى والشرقية بقيادة أتيلا Atilla حوالي عام ٤٥٠ بعد الميلاد - المترجم .

إلى Za ("فرق " " مسرحية "). هذه الفرق الموسيقية - المسرحية دأبت على إقامة وإحياء عروض في قصور السادة والأثرياء، وارتفع شأنها في العمل الفني بعد ذلك حين انضم إليها عدد من كبار الممثلين: Iccsu وتلاميذه في فن التمثيل الممثلان الشهيران Kiami, Inuo ، كما برز نوع مسرحي شعبي آخر هو Szarugaku . تشهد على هذا الازدهار كتابات كورية في مذكرات Fudzsivara No Akikira، وكذلك البيانات والمعلومات عن مسرحيات وعروض Szarugaku وزمن انتشارها حتى قبل أعوام ١٠٦٦ ميلادية مثل حكايات عن الكاهن Fukko يشحذ الملابس مُستجديًا، وعن الكاهنة Mjotaka التي تبحث عن قِماطٍ لطفلها Swaddling Clothes. وعندما قام عمدة القرية بزيارته الأولى للمدينة عرضوا له عدة مشاهد كوميدية كتحية ريفية لاستقباله (١٨).

جاء القرن الرابع عشر الميلادي - وفي بداياته - بتعبيرات في السلطة الحاكمة. تضعُف قوة القيصر "Tenno" ويمسك بالسلطة أقوى سادة كبار القوم (حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي) المدعو Sógun . وعندما استقر القادم من أسيجاكا Asigaka سُوجُن تسلم السلطة يوشيميكو Josimicu، واستورد من الصين الموسيقى البوذية للاستماع إليها في بلاطه وبقية قصور السادة الكبار. استطاعت هذه الموسيقى بتأثيراتها " الفنية " أن تُفجرّ عدة نوعيات فنية أخرى وبخاصة في فروع المسرحية. شاهد Josimicu عرضًا مُقدسًا ريفيًا لنوع (سبق الإشارة إليه) Szarugak للراقص Kanami Kijocugut (١٣٣٣ - ١٣٨٤م) فأخذه معه بعد العرض إلى قصره. هكذا استطاع كانامي

Kanami إعادة إصلاح الشكل المسرحي.. هذه الاصلاحات التي انبثقت منها مسرحيات النو، والتي أُطلق عليها وقتئذ Szarugaku- No إضافة إلى إقحام إنترلود فيها Kjogen . حوّر كانامي من رقص Kuszemai لتُناسب Kouta ("الأغنية الصغيرة") Kis Dallam، كما استعمل نظريات الأرثام (جَمعٌ ريثم) Kovaka التي كانت شائعة في عروض الغناء في العصور الوسطى وصبَّ كل هذه التعديلات والتحويرات الفنية في عروض Szarugak، Dengaku. والنوع الأخير Dengaku سبق الإشارة إليه والذي تعلم الإبداع فيه كانامى وولده من Iccsu . فعندما غادر Sógun السلطة كان Zeami Motokijo في الثانية عشرة من عمره (١٣٦٣ - ١٤٤٣ م) (١٩).

امتدت درامات النو طولا وعرضا. وحفظ لها التاريخ أكثر من ألفين من المسرحيات (٢٠٠٠) لكن بعض هذه المسرحيات لم يصعد على خشبة المسرح تمثيلا. في زمننا المعاصر الآن لا تُمثل من درامات النو إلا (١٦٠) مائة وستين درامة نو يابانية. من بينها عشرة درامات من تأليف كانامي، (١١٤) ومائة وأربعة عشر دراما لِزيامى Zeami. أما أشهر كُتاب النو فيما بعد فيبرز من بينهم موتوماسا Motomasza الذي توفى عام ١٤٦٨ ميلادية تاركا خمس درامات من النو، ثم الدرامى كودچيرو Kodzsiro وحصته من درامات النو بلغت (١٣) ثلاثة عشر مسرحية، وزانتشيكو Zencsiku الذي كتب (١٦) ستة عشر دراما لنوع النو.

أكمل زيامى الشكل الدرامي النهائي والأخير لمسرحية النو، والذي ترك وصية أُسرية سرية حوالي عام ١٤٤٠ ميلادية لولده. هذه الوصية التعليمية Kadenso تحمل عنوان: (" كتاب الإهداء الوردي " A virág Átadásának Könyve، يشير تعبير " الوردي " في رمزية إلى لفظة Zen التي تعنى تعليم الأفكار والتصورات Idea, Conceptions"). يُضيف زيامي أساسينْ موسيقيينْ إلى التقنيات. الأول هو Júgen والذي يضع الجمال مختبئا متواريا لفترة تحت السطح في العروض والذي بظهوره في لحظات معينة يشحذ التأثير الفني. أما الأساس الثاني فهو "لا يتعلق بجماليات اللحظة الحدثية " في العرض المسرحي، لأن الأساس والجوهر في الحدث لا في الجماليات من حوله. فمن وجهة نظر زيامي أن الأساس الأول " Júgen إذا كان موجودا في العرض المسرحي وفي صُلب فن الكتابة الدرامية قبلا، فإن أدوارا ثلاثة كافية لاكتمال المسرحية والعرض معًا ". فاللحظات غير الحدثية الخالية من الأحداث والفارغة منها قد تنحاز لها الجماهير إعجابا، لكن هذا الانحياز أو الإعجاب " يعود في الأساس إلى عمل الممثل الذي يخدم القوة الروحية للدور بوسائلة المتعددة - صوتًا وإيماءً وحركةً - ليظل قابضا على تأثير الجماهير ومسيطرا على انتباهاتها "[٢٠].

تعدّلت الوصية التعليمية Kadenso حوالي عام ١٦٠٠ ميلادية. أما الأجزاء الستة عشر الأصلية (١٦ جزءًا) والتي حُررت مخطوطات يدوية فقد تم اكتشافها عالميا عام ١٩٠٧ ميلادية. وعبر هذا التاريخ القديم فقد استقرت درامات النو على خمسة أشكال ونماذج، يلبس في كل أشكالها البطل القناع، كما

يخدم المكان Site الوظائف الدرامية لمسرحية النو على الوجه التالي:

- المكان أو الموقع Site يخلق الاله .Create

- المكان يخلق المحاربين (أبطال حروف القوميات Taira، Minamoto)

- المكان يلتقط ويُظهر شخصية الفتاة الشابة.

- كما يخلق الشخصيات " المجنونة " (من الرجال ، والنساء ، المتزمتون، وشخصيات كثيرة أخرى لا ترتدي أو تحمل القناع).

- والمكان أخيرا، هو إبداع طبيعي Natural Creation، فوق العفاريت والشياطين والأرواح الحارسة Demons.

بصفة خاصة تُعرض مسرحية Okina في بداية كل عام. وهي عبارة عن طقوس صارمة قاسية rigid تقدم الشكر وتلتمس التضحية في صورة الرقص تصحبها موسيقى Jokjokut، وفُلوت، وثلاثة طبول يدوية (يجرى عزف الطبول باليد البشرية - المترجم). تتقاسم البطولة شخصيتين هما: Site, Vaki ومعهما دور واحد Kiógen الذي يحمل السيف على الدوام ويُجيد التجديف، وهو في مستوى خادمات المنازل في الطاعة والخدمات. دوره يقع بين جُزأي مسرحية النو No - Play عندما تُغير Site ملابسها لينبرى Kjógen بلغة بسيطة متوسطة ومفهومه ليقوم بتعريف المسرحية. كل الأدوار يضطلع بها الرجال. يُبنى نموذج دراماتورجيا المسرحية على النحو التالي: في الجزء الأول يتقابل" Vakiفي

الطريق " مع شخصية ثانية هي (Site) ويتبادل الحديث معها. يظهر في الجزء الثاني من المسرحية جديد. هذا الجديد يتمحور في: إذا كانت الشخصية التي تقابل معها Vaki ليست على قيد الحياة أو أنها شخصية من خيال الأحلام، فإن اللقاء والمقابلة تخلق رقصة للذكرى. تؤيد التقاليد التاريخية أن أربعة من كُبريات المدارس كانت تُعلم مناهج درامات النو أنشأها كانامي واسم آخر كان إلى جانبه Kanze . وإلى جانبهما عملت مدرستان أخرتان Hóso , Komparu و Kongó . في بدايات القرن السابع عشر الميلادي ظهرت مدارس أخرى لتعليم تيار عُرف باسم Kita . تعددت المدارس الفنية في اليابان التي أخذت على عاتقها تعليم هذه التيارات الفنية Site, Vaki, Kjogen في تركيز على الأدوار التمثيلية والموسيقيين. ظهر العرض المسرحي النو حاملا علامات خاصة على خشبة المسرح: الأشجار على الخشبة من الفصيلة الصنوبرية - خشب السرو Cypress ثم يجئ (تلميع) الأشجار بزيت شجر الصنوبر. تظهر (مشّاية) مَمَرّ أو رُواق Corridor تمتد من حجرات ملابس الممثلين حتى خشبة المسرح التى أُطلق عليها Hasigakari. يجلس الموسيقيون أمام الحائط الخلفي الذي يقع في عُمق خشبة المسرح. أما الكورس فإنه يتخذ مكانه في الجانب الأيمن فوق خشبة المسرح. والكل يظهر علانية أمام الجمهور. شخصية Site هي التي تحمل وحدها القناع. يجرى العرض من بدايته إلى نهايته مؤسلبا Stylize (أي يجرى على أسلوب مُعين - المترجم)، متباطئا Lassított - بطريقة Slow - Motion، وفي تمسك بالعُرف والتقاليد والقواعد المقررة له Conventional.

ومع أن المسرحية النو بدأت في الأصل حاملة لعنصر الشعبية في رقصاتها، إلا أن النو بدت وكأنها تخُص نفسها بالخصائص الأرستقراطية . ففي عصر Tokugava منعوا دخول أعضاء ومواطني الطبقة الوسطى من مشاهدة عروض النو، وعاقبوا بكل شدة عروض المناسبات أو الأعياد التي تجاوزت سرا هذا المُنعْ[٢١]. لم يكن Kjógen دورا مسرحيا فقط، بل كان نظاما إنترلوديا للمسرحيات. ولما كانت المستويات الخمسة تظهر في كل عرض من عروض النو (أو الأماكن الخمسة التي سبق الحديث عنها) حاملة إلى الدراما القلق والضغوط النفسية وكذا التواني والتراخي Slack فإن عمل الإنترلود Kjógen كان هو الحلول لكل هذه العلامات. وهنا خرج نموذجان في النو. النموذج الأول يتكون من بطلين: السيد، والخادم. أما النموذج الثاني فقد أبرز باروديا - النو - No Parody كمحاكاة تهكمية ساخرة لموضوعات تعرفها جماهير النظارة فيحدث حينئذ وبكل بساطة وسهولة كلٌ من الأثر الدرامي. لا يرتدي الممثلون أية أقنعة على الإطلاق، وليست هناك موسيقى مصاحبة، ولا كورس كذلك. تركيز مُحدد على النثر الفارس أو البيرلسكي بما يوازي درامات الفارْس في أوروبا[٢٢]. وبما أن درامات النو أصبحت أخيرا تتمتع بالامتياز Privileged فإنها قد أوسعت من المجال عريضا لدخول أنواع مسرحية اجتماعية أخرى تطرح عديدا من النماذج المسرحية التي تشتغل على قضايا وأهميات المجتمع الياباني. ولقد قدمت النماذج الجديدة التي أتت مستقبلا: Kabuki، ننجيو - سيبائي Ningjó Sibai ثم بعدهما مؤخرا نموذج المسرحية العرائسية بونراكون Bunrakun الواجبات الملقاه على عاتقهم في تجديد حياة المسرحية اليابانية والمسرح الياباني أيضا.

في عـام ١٥٨٦ مـيـلادية وعلى المنحدر البسّط الجـاف من نهـر كـامـو Kamoالقـريب من كيـوتو Kjóto تحقق الراقصـة Okuni أوكوني انتصـارا مسرحيا في عدد من عروضهـا التي جمعت مـادتها من التراث. ولقـد تاثر بأسلوبها عدد من الراقصين والراقصات والباحثين والباحثات. وتعهد مؤلفو Kjógen لوضع الليبـرتو لكتـاباتهـا البحـثيـة. صـحب الرقـصـات عـزف من الفلوت والطبول.

في بدايات القـرن السـابع عـشـر الميـلادي عُرف نوع مـسـرحي باسم Onna - Kabukik (جماعات فنية من النساء فقط) ظهرت في نشاط فني ساق إلى نوع جـديد من صلب وعـصب الكابوكي عُـرف هـو الآخـر باسم Judzso - Kabuki والذي أصبح كابوكي البغاء والمتاجرة بالشرف Prostitution. يصدر عام ١٦٢٩ مـيـلادية منعـاً لهـذا النوع الأخيـر من الكابوكي لحمـاية النظام الأخـلاقي في اليـابان. ومع ذلك فلم يندثر النوع تماما، لأن أحد متعهدي الفنون من أوسـاكا Ószaka جّـهـز فـرقـة باسم Vakasu - Kabuki (من شـبـان الكابوكي) كل أعضـائها من الشبـاب اليـافع العاطل عن العمل. في عـام ١٦٥٢ مـيـلادية تصل التجربة الأخيرة إلى منتهاها ومصيرها بعد أن ألهب الشباب حماس الجماهير، فبـدأت موجـة أدوار الشبـاب تُصبح سـارية وحتى اليـوم، فـأي دور مـهـمـا كـانت صفاته يقوم الشباب بتمثيله وأدائه على المسرح.

وسط هذه الأنواع الدرامية اليابانية المتعددة يتكوّن جمهور قَبَلِيّ أيضا: أُناس من الطبقة الوسطى (Heimin)، مواطنون من المدن (Csonin)، طبقة التجار (Sonin) وكلهم يتوافدون على العروض المسرحية.. تحمست الجماهير لطبقة الجنود أيضا. إن أول عرض كامل نعرف مؤلفه الدرامي فوكويي ياجوزيمون Fukui Jagozaemon هو: A Számkivetett Bosszúja عام ١٦٦٤ ميلادية[٢٣]. تحولت الموضوعات التاريخية إلى الأفكار الشعبية الدرامية بفعل الإعداد الدرامي Dzsidai - Mono الذي أدخل التقنيات الجديدة على الأحداث المثيرة، وأولها إدخال تقنية الستارة الأمامية في مقدمة خشبة المسرح.

أفرزت مصادر وينابيع Dzsidai - Monok طُرقا أخّاذة على مسرح العرائس. عرف اليابانيون التقنيات المتعددة في مسرح العرائس منذ القرن الحادي عشر الميلادي. ولقد بدأت النهضة لهذا النوع من المسارح ساعة الحروب التي اشتعلت بين Minamoto, Taira (سبق الإشارة إليها) واستمرار عمل المغنيين الجوّالين الذين كانوا يستعملون العرائس. وقد اصطحبوا - بعرائسهم - النبيلة دچوروي Dzsoruri عندما كانت تُلقى حوارها، ومنذ ذلك الوقت ويُطلق اسم Ningjódzsóruri على هذا النوع من مسرحيات العرائس. عام ١٦٣١ ميلادية ينبثق أسلوب فنى جديد في ناحية Edo (إدو): مسرحيات تروى أحداث الحروب بين الفرسان تكشف عن الهياج والصخب Uproar، وتسمى هذه المسرحيات فيما بعد باسم Kinpira - Dzsóruri. في عام ١٦٨٥ ميلادية تطلب المغنية القديرة تاكاموتو جيدايو Takemoto Gidaju ولاعب العرائس يوزيدا بانزابورو Josida bunzaburo من أمهر كُتاب الحوار تشيكاماكو مونزامونت Csikamacu Monzaemont (١٦٥٣-١٧٢٤م) " شيكسبير اليابان " أن يكتب لهما خصيصا

إحدى الدرامات. وبدلا من أن يستعمل مونزامونت شيكسبير اليابان النوع التقليدي Dzsidaimonók جاء بنوع جديد يشبه موضوعات زملائه من " الكُتاب الجدد " هو الدراما Szeva - Mono . ودراما Szeva - Mono هذه تستهدف حياة تُجار المدن اليابانية وتتعمد البساطة لا التعقيد، وتركن إلى لغة أيام الأسبوع التي يتحدث بها العامة في الشوارع والطرقات والمواصلات، ومع ذلك فإن لها خاصية الإخلاص الطبيعي Naturalistic Fidelity . أما الحب، بل والحب التراجيدي فقد كان في نقطة الارتكاز وبؤرة محور الدرامات، أحيانا ما يرد في صورة طرفي النقيض Extreme ليُخلّف لنا ضحيتين (Sindzsú) تُنهيان أحداث المسرحية. كان الصراع والتسابق بين النوعين مسرحيات العرائس ومسرحيات الكابوكي صراعا وتسابقا حضاريا مفعما بالحماس Enthusiastic (٢٤) .

ورثت المسرحيات الكابوكي الأوركسترا الموسيقى لمسرحيات النو. بينما استعملت المسرحيات العرائسية Samiszennal (ثلاث آلات وترية ذات ريش معدنية أو عاجية Plectrum للعزف بها على الأوتار (Stringed Instrument Plucked with a Plectrum). واستكملت العرائسيات الموسيقى بطبول كبيرة صينية وآلات أخرى من آلات الطَرقْ. لعبت المسرحية العرائسية دورا هاما قام على أكتاف المغنيين الذين قادوا – وشاركوا في الريسيتالات الحية Recital التي جسدّت في نشاط وكفاءة الأحداث الدرامية العرائسية. في القرن السابع عشر الميلادي تصل أشكال الكابوكي إلى الاستقرار والرسوخ Stability تحكمها مجموعة قوانين فنية Establishment يتبع بعدها ظهور سلالة (الممثل – الكابوكي) وهم:

I. Icsikava, Danzsúró, Szankata, todzsúró, Mizuki Tacunoszuke, Josizava Ajame. وكلهم ممثلون بارعون استطاعوا أن يحفظوا وأن يحافظوا على تقاليد المسرحية الكابوكي عبر عصور وقرون طويلة. إن أعظم (١٨) ثمانية عشر مسرحية كابوكية قد أُتفق على تسميتها Dzúhacsiban تقديرًا لتميزها، هذا الامتياز التاريخي الذي أبقاها حتى اليوم تُمثل على مسارح قارات آسيا وأوروبا والأمريكيتين (٢٥).

تطورت مسرحيات ومن ثَم عروض الكابوكي خلال القرن الثامن عشر الميلادي بحكم استعمالها للتقنيات العصرية التي أتى بها القرن والتقدم الصناعي والتقني والآلي فيما بعد. وفي مسرح العرائس الياباني وصل حجم العروسة المسرحية إلى المتر الواحد يقوم ثلاثة من اللاعبين على تحريكها على خشبة المسرح.

- مسرحيات هندية باللغة الشعبية

منذ بداية القرن الثامن الميلادي تقوى الإرسالات الإسلامية إلى الإمارات الهندية في الشمال. فإذا ما جاءت السنة الألف كان النصر للإسلام. انحدرت مراكز الحُكم الهندية وانهار عدد غير قليل من الملكيات الإقطاعية، وفقدت اللغة السنسكريتية - التي كانت لغة البلاطات والأرستقراطيين - مكانتها وخصائصها.

سـمحت كل هذه الوقـائع التـاريخيـة إلى مـعـرفة اللغة البـراقـريطيـة * Prakrit Language وكذلك إلى التعـرف على اللهجات المحليـة للأمـاكن المختلفـة Dialect والتي تطورت فـي القـرن اللاحق حتى أصبـحت لغة قـوميـة للهنود. يُسـجل عـالم وتاريخ المسرحية أولى علامات التغيير في " تعريفات " الجديدة وتكوّن (الكاست Ccaste ** خاصة في الشمـال الريفى، والذين عُرفوا بمصطلح Csaranák الذين جاءوا بعد الـ Szúták القُدامى. في البداية تعاملوا مع السـرد والإلقـاء الملحمي Epic Recite ثم تحـولّوا إلى الديالوج ليُقـحـموه في أعـمـالهم ومهنهم اليـومـيـة. جـرت العروض المسـرحيـة بانتظام Natik. ففي البلاطات الملكيـة حيث (الحـريم Harem) الزوجات والسّرارى والخادمات اللوتي يجمعهن جناح واحد في القـصـر - المتـرجم) تربّت نسـاء راقصـات. كـان على العـاملين في Csaranak أن يُغـيـروا دائما من أمـاكنهم وأماكن عملهم وعروضـهم حتى يضـمنوا لقمة العيش. لذلك لم يستـعملوا خـشبـة مسـرح بهاراتا Bhárata ولكن آثروا التـعامل مـع الطبـول التي تُناسب تنقلاتهم وحركة عـروضهم غير المستقرة. سـاعتها وفـي نفس الوقت دخلت إلى الريبـرتوار نوعيـات دراميـة أشـهـرهـا Dzsátakák، إيبـيـزوديات غـوتامـا بوذا (مـؤسس الديانة البـوذية ٥٦٣ - ٤٨٣ ق.م - المتـرجم). في القـرن الثـاني عـشـر الميـلادي يعـرض مـقـدمـو العـروض Dzsajadéva قِـصَصَ Gitagovínda

---

*هي إحدى أو جميع اللغات الهندية القديمة غير اللغة السنسكريتية. وهي على هذا الاعتبار تُعد من اللغات الهندية الحديثة - المترجم .

** إحدى الطوائف الاجتماعية الوراثية عند الهندوس. طبقات منغلقة على نفسها في نظام اجتماعي قوامه التمييز الطبقي المبنى على أساس المنزلة الاجتماعية أو الثروة - المترجم.

والتي تُبــرز حكاية الحب بين كــريشنا ورادْهـا Krisna - Radha على الأرض. بُعدهم واغـترابهم عن بعضـهم البعض ثم تـلاقيهمـا وتصـالحهمـا أخيـرا. تعود إيبـيـزوديات مـهـابـهـاراتا Mahábharáta إلى الظهـور خـاصـة التي تحـمل اسم Bhagavad - Gita والتي لعب دور البطولة فيها آردجونا Ardzsuna.

بعد الغزو المنغولي - المغولي Mongol , Mogul تتكون حكومة مغولية تعيش عصـرها الذهبي ما بين أعوام ١٥٦٠ ، ١٧٠٧ ميـلادية، لكنهـا تتقـابل مع الثقافة السنسكريتـيـة وتضع يدها على اللغـة الهندية الجـديدة في الأراضـي الهندية، واليوم تتحدث الهند ١٦٥٢ لغة بينها (١٥) خمسة عشر لغة مصنُفة للاستعمال الرسمي في دولة الهند. أغلب هذه اللغات تتكلم الهندية، وبعدها وعلى مستوى متوازٍ تقريبـا يتكلمـهـا مـا بين ٣٥، ٤٠ مليـونا من الهنود بلغات هـي البنغـاليـة، والماراثاوية Maratha (لغة الدكَنّ الغربي وإقليم بومبـاى - المترجم)، والتاميلية Tamil (لغة ولاية مدراس والأجزاء الشمالية والشـرقية من سيلان - المترجم)، ولغة تالوجو Telugu . تنتشـر اللغتـان الأخيـرتان (التـاميل والتـالوجو) ولغـتا الكانادّا Kannada والماراثاوية ولغة المالايالام Malajalam في الأجزاء الجنوبية للهند. في كل منطقة لغوية تختلف الأمور السياسية - والاقتصـادية، بيد أن كل هذه المناطق اللغوية غير المتحدة سيـاسيا واقتصاديا قد اتفقت على شكل واحد مُوحدّ للمسرحية الشعبية الهندية الراقصة.

بقيت في هذا الأراضي مسرحيـات أسطورية خـرافيـة Mythical في الغالب عند جنوب الجبـال العـاليـة في مناطق Vindhja, szatpura لذلك لم يصل إليـهـا

الإسلام وتأثيراته كما في الشمال. أما مناطق الشمال والوسط والتي تكثر فيها الأمطار فإن عروض رام ليلا Rám Lila الدينية الرسمية قد استمرت لعدة قرون من السنين بحكم ما تُقدمه من وظائف الميموس التي تملأ المسرحيات الشعبية العامة، تماما كما تابعت الاستمرار خمسة أساليب للرقص الكلاسيكي الكبير. في الجنوب حيث حكومات مناطق الأمطار نجد ثلاث علامات مسرحية هامة: الأولي بهاراتا ناتجام Bhárata Nátjam (في مناطق Tamilnádu)، بعدها Kathakáli (في Kerelá)، والعلامة الثالثة Odisszi (في حكومة Orisza). في مناطق صغيرة ينتشر الإسلام في Kathak، وفي الشمال الشرقي يتوسع أسلوب الرقص Manipuri. تكشف دراسة الرموز الفنية Typology عن نوعين كبيرين هما مسرحيات الأساطير والخرافات Mitosz - Myth، كما تُبين الرموز اختلاف كل نوع عن الآخر.

فمركزيات مسرحية الأساطير والخرافات ترتبط ارتباطا مُناسباتيًا بالأعياد. ولهذا السبب فقد لا تُعرض أحيانا إلا مرة واحدة في السنة، كما يحدث في أعياد Daszera أو أعياد Díváli . ترتبط أيام الأعياد باعدادات مسبقة لها لأسبوع سابق أو حتى لشهر. في وسط أيام الإعداد هذه يجرى العرض المسرحي إما طول الليل أو من بداية طلوع الشمس إلى نهاية الغروب في دراماتورجيا مُعقدة للغاية. فمثلا يُحدد يوم للشكر على عرض المسرحية، ويوم آخر لاستعراض مسيرة الممثلين المشتركين في العرض... الخ. ترتبط الوظائف الفنية

- الدرامية في المسرحية بالممارسات الدينية. لذا تبدو خاصية الطقس قوية للغاية. ليس غريبا أن يبقى الممثلون - قبل العرض - محجوزين لعدة أيام وكأنها أيام سجن من السجون. مكان العرض يتميز بصفات خاصة، ويبدو أن طقسيات المزارعين تعود إلى هنا لتُطل برأسها من جديد. كثيرا ما يُحددون مكان العرض في مكان دَرّس الحنطة Threshing Place كهدف من أهداف المسرحية، لذلك يضعون أطنانا من الدقيق حول مكان العرض وعلى جانبيه. تستمر عروض لام ليلا ما بين ٢٤، ٣٢ يوما، إيبيزوديات مختلفة يجرى تمثيلها في أماكن مختلفة أيضا وتشاهدها ملايين الجماهير المحتشدة النائمة والغاطّة في النوم حتى نهاية العرض [٢٧].

الممثلون كلهم من الشبُان والرجال أيضا، وهُم إما من قسم الكهنة (براهمان Brahman) من الحرم المقدسي Sanctuary أو من أبناء أعضاء الحرم المقدسي المنتظمين في جماعات دينية أو من (الكاست) إحدى الطوائف الاجتماعية (من المزراعين، والصيادين، والصناع اليدويين)، وأحيانا ما يكونون من أبناء الأُسر الشهيرة الذين اعتادوا الاشتراك في مثل هذه العروض، وانتقلت عادة الاشتراك بينهم من جيل إلى جيل آخر بحكم التقاليد الموروثة. صحيح أن الاشتراك موقوف على الرجال، لكن أحيانا ما يحدث أن تشترك النساء أيضا لكن في جماعات نسائية منفردة Kuravandzsi. هناك أيضا مجموعة مُحددة Caste في العرض Csakiároké وتتبعها مجموعة Nambijaroké التي تقوم بأداء الأجزاء الموسيقية والغناء المصاحب للعرض المسرحي.

قائد العرض خليفةُ Szutradhár السنسكريتي القديم. كل شئ هنا يمكن رؤيته، اسم الخليفة Nattunadar، وأسماء أخرى موجودة أيضا: Kathaikara, Viasz, Bhagavatar, Bhaorija, Odzsha. شخصيات مثل شخصية Konangi كونانجي تجلس في أعلا شجرة وأثناء جريان العرض تقفز إلى المسرح لتبدأ في تمثيل الدور. القصة والأحداث تصدح باللغة الشعبية التي أُعدت قبلا في الليبرتو أو السيناريو المسرحي: رامايانا Rámajana، مهابهاراتا Mahábhárata، بوراناك Puránák، فيسنو Visnu حيث تجسيد الاله في عشرة صور Incarnation، ثم قصة كريسنا وحبيبها Bhagavata - Purána . عادة ما كان فاصل الإنترلود كوميديًا ليخترق الأحداث في مُنتصفها ولُيكمل من طبيعية الأحداث أيضا. كل تغيير أو إقحام أو إدخال لعناصر موسيقية أو راقصة يستعمل وسائل تامة لتتمة العرض واكتماله. قد تتغير على الأكثر نِسَبُ هذه الوسائل " بتعديل في التصميم" لكن الحلول الدراماتورجية تقوم بعمل التوازن بين جميع هذه العناصر وحتى نهاية العرض المسرحي.

أما عند مسرحيات الميموس فإننا نتقابل مع اختلافات كبرى فيما يختص بالعرض وعناصر هامة أخرى. فالميموس نموذج من نماذج التمثيل الشعبي. مناسبةُ عروضها واسعة الآفاق فهي غير مرتبطة بتاريخ مُعين أو بمناسبة من المناسبات. صحيح أنهم يقدمون عروض الميموس في وقت أعياد الربيع وفي فترة جمع الحصاد، لكن إلى جانب ذلك فإن أي عرض لمسرحيات الميموس يمكن أن يأخذ طريقه إلى خشبة المسرح حينما تصل أية فرقة مسرحية من فرق المسرح

الجوّال لتقدم أحد عروض الميموس. وحتى لو اعترفنا بأنه تكمن في داخل درامات الميموس خطوط تحمل علامات أو إشارات وظيفية دينية، كما في نوع براهمان Brahman القديم الذي يؤكد على المشاعر الدينية وأفكار Bhakti والدعاية لها، فإن الأهميات في الميموس هي في صوتها العامي لتسلية العامة والناس العاديين. إن مكان عرض الميموس واسع الاختيار، يمكن عرضها في الشارع أو في الميادين أو على سطح بيت من البيوتات العادية، وفي البلاطات والقصور أو في مكان احتفالي بعيد من الأعياد سواء كان مقدسا أو غير مقدس. كما يمكن تمثيلها أمام جدول أو غدير Brook أو أمام طريق على جانبه نهر من الأنهار. فقد تكون الطقسيات الجادة شديدة التوق والطموح Ambitious إلى التسلية القادمة من هناك.. من أماكن تمثيل الميموس. الساحة التي تجرى عليها مسرحيات وعروض الميموس عادة ما تكون مُربّعة الشكل على شكل نظام مسرح الأرينا Arena. مكان نظيف متسع يجهزونه بارتفاع عن الأرض يُمثل أو يُشعر بخشبة المسرح، وليس بالدقيق حول الخشبة، ولكن بخطوط مرسومة على الأرض بالطباشير لتحديد مكان وحدود خشبة المسرح الصناعية. كل الاستعدادات يبدو أنها تُقام من أجل استقبال عروض الفرق الجوالة ذات الأعداد الصغيرة تجوب البلاد طولا وعرضا: تتكون الفرقة المسرحية الجوالة من (٣) ثلاثة ممثلين، (٢) ممثلتين. أحيانا ما كان ينضم إليهم واحد من سُكان القرية (حداد أو جنايني). كل هَمُّ الفرقة يتركز في إحداث الترفية بمسرحيات الميموس التي يحملونها على أكتافهم مُنتقلين بها من مكان إلى آخر. مُهمة قائد الفرقة Szútradhar هو العمل كربُّ الأسرة الذي يرعى ويحمي " أسرته الفنية أفراد الفرقة ".

دور Vidusaka من الأدوار المهمة لأنه يقوم بعدة أدوار وشخصيات تحمل أسماءً أخرى: Kethi - Gadu, Rangolo, Mashkara, Szongadzsa. ليست هناك أقنعة، أما الأزياء المسرحية فلا تزيد عن ملابس شعبية مِن التي يرتديها عامة الناس، وقد تكون رقطاء متعددة الألوان Pied لتُوافق الحدث المسرحي. (الأحداث) أكثر نقاءً وجُرأة، فبدلا من الملحمية السنسكريتية الطاغية (كما في مسرحيات الأساطير والخرافات - المترجم) تحتل الحكاية الشعبية ساحة المكان الحدثي (فكريسنا هنا تخطو على خشبة المسرح كراعية للبقر Cowherd في علاقة غرام مع " ملك الفلاحين "). تمتلئ الميموس بالمواقف الكوميدية الصاخبة، وفعالياتها الحاضرة Actuality تُكسب الارتجال قُوى التأثير الفعلي الحقيقي (szváng)، فالأمر هنا لا يحتاج إلى الساتير ولا إلى النقد الاجتماعي. تَظهر الشخصيات حاملة خَاتَم الشعبية: عمدة القرية، قارضُ النقود (الذي يُسلّف الناس نقودا لأجل مُسمى)، الحلاق، كاهن القرية أيضا. أشكال وأنواع من البشر الذين يعيشون في هذا المكان - القرية، وأحداث يومية واقعية تلُف حياتهم اليومية، وتنسج شبكة الوصول إلى جمع المال من المتفرجين حتى تستطيع الفرقة الجوالة الحصول على لقمة عيشها، والذي يحفظ أعضاؤها بعض الطقسيات الشكلية والشكلانية Formalities (كاجراءات شكلية في الحياة الاجتماعية - المترجم) مثل بداية العروض بالصلوات، وتنظيف خشبة المسرح التي سيجرى عليها التمثيل، وحتى تكون هذه الأعمال (المُقدمات) إيذانا للمتفرجين ببدء

المسـرحيـة الميـمـوسيـة [٢٨]. هذه هى الصورة الكاملة لنظام المسـرحيـة الشعبية والتي قَهَرتْها ثم قضت عليها (وعلى مسرحيات الميموس أيضا - المتـرجم) الامـبـراطوريات الاسـتـعـمـارية Colonial Empires في أوروبا.

- التأثير الإشعاعي للمسرحية الهندية

تحدثنا سابقا عن الإشعاع والتألق والسطوع الخارجي Irradiance الذي خرج من الهند واستشعرته دول مجاورة: سرى لانكا، جزيرة بالي، ياڤا، وعلى الأخص في مسـرحيات ڤويانج Vajang . الآن نسيـر إلى شعوب الجنوب الشرقي للقارة الآسيـوية والتي بدأت في التعـرف على أشكال مسـرحيـة حوالي القرن الثالث الميلادي. كانت بداياتهم من العشائرية الاجتماعية المتعصبة المتماسكة Clannish التي تصادفت مع حياة قصيرة المدى لحكومات تتغير وتتبدل في استمرار في الفترة ما بين القرنين السادس والخامس عشر الميلاديين، ولهذه الأسباب فقد وصلت هذه الدول إلى الوقوع تحت تأثير الإشعاع الهندي. كانت الثقافة الهندية آنذاك قد تخطّت عصر الازدهار، فبعد زوال السنسكريتية جاءت عناصر البراهمانية - والفِكر الهندي لتحتل المكان والساحة الهندية العريضة. تربّت

الجماهير الهندية على هذه الصور الفكرية القادمة التي قدمت لهم شكلا جديدا لعالمهم وواقعهم.

في بورما تنتمي طبقات من شعبها إلى الشخصيات الساحرة Palaungok تعتقد في انتمائها هذا أنه بالإمكان تقمّص جلد النمر Tiger وشخصيته، أو أن "الراقصات الأرواحيات " Spirit اللاتي تُطبّبن الناس وتعملن كوسيطات للوحى Oracles لهن علاقة بالسلطات والقُوى الخفية العُليا. وتبعا لهذا الاعتقاد السلفي الغابر فقد ترجموا استمرارية العمل إلى صورة مسرحية تياترالية نسيجية " Weaving - Play - "Szö´´vo Jatek" (Matho Jekcsin - Matho Thingan) تُقدم فيها البنات في ليلة واحدة أربعة أمتار من قماش ذي لون أصفر لكاهن بوذي تكفي ملابس له. وإلى جانب هذه الصورة التياترالية كان عليهن أن تُمثلن غَزْل القطن ونسج الخيوط بل والحصاد أيضا.

كما تنتمي إلى الصورة التياترالية أيضا مسرحيات Nat . ففي عيد أكتمال القمر Full Moon وقبل وصول الديانة البوذية إلى الأراضي الهندية جرت مشاهد راقصة إيمائية تعبيرا عن مسيرات الحيوانات وانتقالاتها من مكان إلى مكان انخرط في المسيرات (٣٧) Nat ("روحٌ من الأرواح ") بالملابس والأقنعة بينهم نساء في ملابس الرجال، خشبة مسرح الرقص في الوسط تستقبل الحوار. هذه الممارسات للعادات والتقاليد دخلت إلى إيبيزوديات الحياة البوذية في مشاهد Dzsataka والتي أطلق عليها الآن مصطلح Zat . وبما أن

البورمائيين (شعب بورما - المترجم) قد أطلقوا على هذه الظاهرة والحادثة المدُركة بالحواس لفظة Pvé، فقد تأسس المصطلح التياترالي أخيرا على لفظتي : (Zat, Pvé)

- تُعلن وتُظهر Zat Pvé الموضوعات البوذية.

- Jama Zat هي إيبيزوديات رامايانا Rámajana، وقصص أحداث الملوك وأعمالهم.

- Anjen Pvé تشير إلى رقصات الفارْس والبيرلسك في مشاهد ارتجالية.

- Jein Pvé لا يحمل الغناء والرقص فيها أية صور دراماتيكية قوية.

- Jok Thé - Pvé تُمثل الرباط الروحي والعاطفي والأخلاقي لبورما، في خيوط مسرح العرائس.

والنوع الأخير Jok Thé - Pvé يبدو أنه من الماضي السحيق الذي تأثر بالتأثير الهندي Zat، وهو ما تؤيده التقنية التي عمل بها النوع مسرحيا. فالعروسة كبيرة حتى ليصل حجمها إلى المتر الواحد أحيانا ذات جناحين على هيئة الطائر يبدوان" كصليب " Cross، تتحرك بما بين (١٠)، (٦٠) جناحا (٤). مؤخرا في القرن الثامن عشر الميلادي تشكلت أشكال خاصة بالمسرح العرائسي في بورما: الخشبة على عُمق متر واحد، ثم برافان حاجز Paravan من خمسة أمتار بعرض خشبة المسرح (خلفه يختفي اللاعبون ومحركو العرائس - المترجم)،

ستار مُزخرف في الأمام، خلفية بيضاء من القماش. وحسب المعلومات والوثائق التاريخية فإن عدد المشتركين في العرض العرائسى قد بلغ (٢٨) ثمانية وعشرين فنانا [٢٩].

إبآن القرن الخامس الميلادي وصلت قبائل Thai إلى ناحية الصين المكان الذي تشغله حكومتهم اليوم، في القرن السابع الميلادي يصل التأثير البوذي إليهم. في القرون التالية بعد ذلك لم يحدث لهم أي تغيير على نظم الإنتاج الزراعي وظلوا يحافظون على الأشكال التياترالية السحيقة. ومن السهولة بمكان العثور على التأثير الهندى في العصر " الحديث " الذي أصاب وشكّل المسرحية العرائسية في Thai. ونعرض هنا أهم النماذج التياترالية (مُتتبعين قدر الإمكان النظام والتسلسل التاريخي لها):

- Lakhon Csatri (لفظة Lakhon وحدها تعنى "مسرحية ") أما اللفظة الثانية فهي مُلحقة بها ـــ خطوط شامانية تحميها وتحافظ عليها عروض الممثلين الجوالين.

- Lakhon Nora أو Manora ـــ تُشبه النموذج التياترالي السابق، لكنها تتميز بمساحة أوسع في الرقصات، وشكل الفارّس.

- Lakhon Dukdamban ـــ تبرز بالدرجة الأولي التأثيرات الهندية: إيبيزوديات فسنو Visnu، شكل رامايانا الجديد في عروض Thai، لفظة Ramakient تعنى أن الفرق المسرحية وَقْفٌ على عُنصر الرجال.

- Khon ــــ استعمال نموذج Mudra الهندي والاستفادة منه، أي التقيد ببيئة البلاطات وعروضها، والصور التياترالية للبانتومايم الراقص - الحامل للقناع.

- Lakhon ــــ "بالية الأوبرا " الفُرجوى براقصات القصور والبلاطات، وعرض الأبيلوج epilogue الفَارْسِي (نسبة إلى الفارْس - المترجم) في نهاية العرض التياترالي Lakhon Talok .

ثم أعرضُ لنماذج المسرحيات العرائسية:

- Nang Jé ــــ إيبيزوديات هندية استاتية مستقرة مُثبّتة في مَوْضِعها، وباستعمال شخصيات خيال الظل.

- Nang Talung ــــ شخصيات صغيرة، بخيال الظل أيضا من المناطق الجنوبية.

- Len - Hun ــــ إيبيزوديات Ramakien العرائس بواسطة الحبال.

- Hunkrabok ــــ عرائس يجرى العرض فيها باليد (المقصود هنا قد يكون بالقُفاز - المترجم) بشرط أن تكون شعبية الخصائص [٣٠]. أكّدت استمرارية العمل بهذه النماذج أن أراضي Thai وحكوماتها المتوالية لم تقع يوما واحد تحت قبضة أيٍ من الاستعمال الأوروبي.

*

تُوضح خريطة التِّبتْ Table - Land أن قبائل الرعويين البدو قد هاجروا إلى التبت في القرن السادس الميلادي ثم استقروا بها فيما بعد عاملين في السهل. وقد حافظوا على التقاليد الشامانية كما تعلموها من كهنة Bon . كان لباس القناع معروفا لديهم منذ القديم أثناء وقت تأدية الطقوس الشامانية (أحد أعضاء أسرة المُتوفى (" يُمثل دور ") تورون الميت). حوالي القرن السابع الميلادي يبدأ توسع البوذية، والذي حمل معه خطًا تياتراليا يُذكر بالمسابقات الشامانية التياترالية وبعض عروضها والتي عكست: بحسب القصة الموروثة في عام ٧٧٩ ميلادية أثناء تشييد دَيْر Bszam - Jasz حاول الشياطين عرقلة عمليات البناء مُتصدين للعمال أمام الدير، حتى وصل من الهند Padmaszambhava مؤيدا عقيدة الآلهة وطالبا الحماية من الشياطين بواسطة مشهد رقص بالأقنعة. وبهذه الأسطورة استطاع الوقوف في وجه العقيدة الجديدة المُضادة [٣١]. دخل الرقص الغامض Mystery - Dance - Táncmisztérium الحامل لطقوس سرية خاصة إلى الأحداث التاريخية تحديدا عام ٩٢٥ ميلادية عندما هبّت القُوى الأرستقراطية القبليّة القديمة لحماية الملك لانجدارما Langdarma الذي ارتدى ملابس كهنة Bon القديمه فقتله الرُهبان البوذيون. لقد ورث أهل التبت هذه الطقوس المُسماة Csam : في مسرحياتهم يُبرزون الملك لانجدارما وقد تقمص شخصية الشيطان أو الروح الحارسة Demon. تكونت هذه الدراماتورجيا (للمسرحيات والعروض – المترجم) خاصة عروض الرقص الإيمائي في القرن السابع عشر الميلادي. لكن التبت نتيجة انغلاقها على نفسها لم تعرف ولم تعمل بقواعد هذه الدراماتورجيا، ولذلك فقد بقيت مجهولة عندهم إلى وقت طويل.

تحدُث تغييرات في كل دير. فالعروض المسرحية المقدسة يُحرّم الاقتراب منها إلا لرهبان لاما البوذيون اللاميّون Lamapapok. جُهزت أقنعة الشعيرة الطقسية داخل الدير من الخشب والجلود والورق المُقوّى (٣٢).

يُعتبر موضوع Óev El´úzése من أقدم الموضوعات وهو أيضا من الموضوعات المُعبرة عن النصر في السنة الجديدة لشعب التبت. تفتتح العرض – في هذا النوع – مسيرة يظهر فيها ثلاثة من الرجال بالأقنعة اللامية – البوذية يتبعهم الموسيقيون. بعد هُنيهة تدخل شخصية تحمل دم ماعز كقربان وتضحية. ثم تدخل إلى المسرح شخصية تُدعى باتشاك Batcsak بقناع مخيف ومعها مرافقون لها يستهدفون طرد الروح الشريرة. عند ذاك يدخل شبح نسائي يحمل اسم Csödcsal Jum ومعها مرافقاتها أيضا تحملن الأقنعة، ثم نسمع صوت آلتين من الفلوت. ينتهي المشهد بحارسي الأرواح المُقنعين هم الآخرون. هذه المسيرة على هذا النمط الذي جرى به العرض في فناء الكنيسة يُقدم نوعا جديدا من " Stációdráma " المُشبعة بالبانتومايم.

تتغير صورة العرض في مسرحيات السنة الجديدة في انحياز إلى الأخلاقية Moralitásszer´ú. ثلاث جماعات معروفة تماما تظهر على المسرح: الجماعة الأولي : Dragsedek وهي مجموعة إنسانية تحمى البشر من الأرواح الشريرة. ثم الجماعة الثانية: Emberek (الناس) يظهرون بالملابس العادية اليومية ويحملون أقنعة طبيعية في تصميماتها.. (أي قريبة من حجم الوجه الطبيعي وبلا تضخيمات أو مغالاة في القسمات – المترجم). وأخيرا المجموعة الثالثة: الأرواح

الشـريرة وتحمل أقنعة مُبالغ في حجمها بُنيّة اللون، والتي تُقابلها وتواجهها في الحرب الأرواح الحارسة للإنسان والتي تحمى البشر والبشرية من هذه الأرواح الشريرة البغيضة [٣٣].

إلى جانب هذا النوع الأخلاقي مسرحيات Csam، تُوجد نشاطات أدبية في نوع آخر هو مسرحيات الأديرة اللامّية أقرب الأنواع إلى (الدرامية) Csirmekundan إبداعات شعبية تعلو فيها خصائص غنائية من (٦) ست أغنيات لاميّة تتخلل العروض. البطل في هذا النوع من الشخصيات المقدسة دائما يعطي نور عينيه إن اقتضى الأمر ذلك، وهو يختتم طريق الحياة بالحج للأراضي المقدسة عندهم، ويكسب في نهاية العرض كل النِعم والبركات.

هذه العروض كانت تأخذ مكانها داخل الدير. ديالوجات مسرحية درامية، وسرد لقصص وحكايات Narrative يتبادلان المواقف الدرامية، يصحب السرد في الأديرة الكبيرة كورس تمثيلي، وفي جزء الحكايات تشترك مشاهد من فن البانتومايم (الصامت).

هناك نماذج مسرحية ثانية في التبت لا ترتبط بأية ارتباطات بالأعياد أو احتفالاتها، وهي شبيهة بنماذج فرق الممثلين الجوالين الهنود، هذه النماذج تُقدم بين الحين والحين في المناسبات وفي حدائق عامة، لكنها مُغلقةٌ على عروض المناسبات هذه. الممثلون من الرجال الذين يضطلعون كذلك بالأدوار النسائية في

العـروض التي تُجرى في القُرى، فإذا ما كانت المسرحية تتحدث عن مصائر الملوك فإن عنوانها يصبح " سيرة شخصية "Rnam - Thar" C.V مشاهد راقصة في العروض فإنهم كانوا يُطلقون على هذا النوع Acche Ihamo . تعددت الموضوعات ما بين الملك اللؤلؤ Pearl أو أسدُ القمر.

وفي منغوليا كانت نفس عناصر الميموس تظهر في العروض، وأحيانا عروض ارتجالية Milarepa من شخصيتينْ اثنتينْ يُقيمان حوارا بينهما.

*

في منغوليا دعا كوبيلاى كان Kubiláj Kán الرهبان إلى الديانة البوذية، لكن الدعوة لم يتم لها الانتشار إلا بعد ثلاثمائة عام (٣٠٠ سنة) عندما شُيدّ أول دير بوذي عام ١٥٨٦ ميلادية في جنوب منغوليا. عندئذ انتقلت طقوس Csam عابرة من التبت، ثم توسعت هذه الطقوس انتشارا بدءًا من عام ١٨١١ ميلادية متمثلة في أغنيات لاما الخمس " المِسحة البوذية في كلمات الأغنيات"، وكذا باستعمال (سيناريوهات) العروض التِبتّية والتي كانت تسمى Csam - Jigek . والآن تتغير أسماء الشخصيات رغم بقاء بعض الموتيفات والمُحركات الدرامية مثل: شخصية

الهيكل العظمي Skeleton، قلنسوة الراهب اللامي Cowl، الأزرار الستة والعشرون في اللباس Buttons والتي كانت بداية تعنى العداء للعقيدة لكنها تعود ثانية بمفهوم جديد هو حماية العقيدة، تعلو الرأس قرون الثور يُزينون بها ويحفظون بها أيضا ذكريات الطوطمية القديمة. يُطلقون على الملك المتوَفَّى جاما Jama اسم ارليج كان Erlig Kán الذى " قبض بيده " على ثمانية سكاكين حمراء مُحاربا الشيطان والشرور، وبعدها يصل إلى خشبة المسرح.

تختم هذه الدراما شخصية عجوز أبيض يُمثل روح الأرض: تُقدم مشاهد كوميدية ضاحكة ارتجالية، تصحبها شخصية أخرى تحمل قناعا أصلع الرأس.

نبّهنا إلى الصوت البروفاني التجديفي قبلا في عروض التبت والتي أطلق عليها المنغوليون Milarepacam ومثّلها الممثلون المتجولون في عروض "Beszel´ó Cam". خشبة التمثيل عبارة عن شكل دائري كبير أبيض اللون يحوى بداخله خشبة أقلّ صغرًا بيضاء هي الأخرى. الحادثة فيها تقوم على ناسكٍ Hermit يُسمى Gombodorsi الصياد يُسابق إحدى الغزالات لكنه لايُريد إيقاع الفريسة. وأمام هذا التردد تصدح الأغنيات بالموقف الإنساني، ليس فقط تحية لموقف التردد هذا ولكن لكل أخطاء البشرية على الأرض. هكذا تصل الجماهير المشاهدة إلى السلوك الأفضل وإلى منطق الإنسانية عن طريق هذا النقد الاجتماعي للسلوكيات والتصرفات [٣٥].

- بعض مسرحيات المنطقة المفتونة بالإسلام

قبل دخول الإسلام، كانت هناك إرهاصات ومقدمات تياترالية. ففى اماكن من القرآن الكريم(السورة ٥٣- الآية ١٩ والآية ٢٠) حديث عن خمسة من الآلهة بينهم ثلاثة فى صورة الحيوان: (ÁLATT ALAKÚ المقصود هنا من المؤلف هى آلهة اللات والعُزىَ فى الوثنية- المترجم). الاسد ياقوت JAGHUTH أو الثور، حصان JAUK، نمر(النسر)، فى هيئة صقرFALCON - SÓLYOM أو شخص جشع وحشى KESELY´Ú - VULTURE

تحمل الخطوط الرئيسية قضية الاحترام والشرف HONUR، كما تحمل فى المقابل لها طقوساً تطرد الشر من داخل النفس- الزار ZAR (بمعنى: " زيارة"، الاستحواذ")* تقود الحلقة امرأة شامانية اسمها - كما يُطلق عليها فى العادة الشيخة. تطارد الشيخة الشيطان أو الشياطين التى (رَكبتْ) المرضى (النفسيين) للتعرف على نوع الروح باعتبار تعدد أشكال الأرواح الشيطانية هذه، والتى تقوم الشيخة بنفسها بعملية الأنتقال والتحول TRANSITION. هذه هى شخصيات

* الاستحواذ: OPSESSION تسلُط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مُقلقاً غير سوى. أو هاجس يستبد بالمرء على نحو مُقلق غير سوى، واستحواذ شعور ما على شخص معين POSSESSION.

"الزيارة"[٣٦]. مسرحية او هى بالأحرى شكل مسرحى لشخصية واحدة تقوم فى الأساس على الطقس أو الشعيرة غير المرئية، لكنها فى الوقت نفسه لحظات معرفية CONSCIOUS مُدركة ومُحسَة من قبل المرء نفسه(الشيخة ربةُ الزار- المترجم) صاحبة الدور الرئيسى فى هذا العرض التياترالى.

يتضح بلا شك أن صورة عالم الاسلام ونظامه فى الفكر وفى التفكير لم يُحبذ تطور عناصر التياترالية، وعلى عكس الدراية والمعرفة العامة الشائعة COMMON KNOWLEDGE فإن القرآن الكريم لم يمنع أو يُحرِّم المسرحيات أو الدرامات، وما هو طبيعى لأنه لم يَعرفْها. فى السورة(٥٩)- الآية(٢٤): (بسم الله الرحمن الرحيم.." هو الله الخالق البارئ المُصوِّر له الأسماء الحُسنى يُسبِّح له ما فى السموات والارض وهو العزيز الحكيم".. صدق الله العظيم). شرح مُفسرو القرآن فيما بعد أن صور التقليد والمحاكاة والتشبية Imitaton كتغيير قسمات الوجه وتقمُّص شخصيات أخرى تَدخُّلٌ فى إرادة الله (سبحانه وتعالى) وفى خلقه وتَعدٍ على الصورة الإنسانية، وإذن فهو ذنب لا يُغتفر أمام إرادة المولى (عز وجل)، وإذن مرة ثانية فالتشبية ممنوع.

أسفر هذا التفسير لوجهة النظر هذه عن عقبات جادة ناهضت التصور الإغريقى للصراع الدرامى. فبحسب العقيدة الإسلامية فإن التمرد أو الخروج على إرادة الله استحالة وعبثية فى الوقت ذاته. برومثيوس لعن آلهة اليونان على عذابه. ولهذا فإن ترجمة كتاب أرسطو (فن الشعر) POETIKA إلى اللغة

العربية (لغة الإسلام _فالقرآن قد نزل إلى البشرية باللغة العربية- المترجم) قد اعتبرت " التراجيديا" " شعر المديح والإطراء" COMMENDATORY، بينما اعتبرت " الكوميديا" " شعر إهانات وتحقير" INSULTING. لكن العرب قد تصالحوا مع الإغريقين عند (الحكاية) HIKAJA هذا المصطلح الذى راق لهم استعماله، واستعملوه فى الراوى لمسرحيات (تحكى) شيئا أو حوادث وأشياء أخرى. ومعنى ذلك تصالحهم مع الميموس، وظهور شخصيات (المدّاح) MADDAH أو شخصية(الحكواتى) HAKAVATI مؤخراً . إن تقنية العرض التمثيلى فى الغالب لا تختلف كثيراً عن التقليد أو التشبية عند الميموس (الأوروبية- المترجم). وبعد ذلك فى طور مُتقدم استعان بطل المسرحية _المَداح أو الحكواتى- المترجم) بشخص أو شخصين يعاونانه فى التمثيل، بينما كانت (الربابة) RABAB وهى آلة وترية عربية شرقية) تُلوِّن العرض المسرحى بالموسيقى المصاحبة (٣٧).

تحدث هزة عنيفة للحركة الإسلامية الثانية عام ٦٨٠ ميلادية عندما يُقتل الإمام الحسين (رضى الله عنه) فى كربلاء، الذى كان يُعتبر عند بعض العرب الوريث الشرعى للرسول محمد (عليه الصلاة والسلام)، هذا الشرخ الذى لايزال حتى اليوم يقسم العرب المسلمين إلى سُّنة وشيعة مهَّد موقفا عند الإيرانيين لبدء شكل من أشكال المسرحية. بداية من القرن العاشر الميلادى زحفت مُوضة إلى قصور الأُسر الثرية RAUZA- KHÁN يستدعون فيها مُقدمًا للعروض (فن التقديم) إلى القصر لتمثيل وتلخيص المَقْتل الدرامى للإمام

الحسين. استمر هذا التقليد بل ازداد انتشاراً، وأُعدت له حوارات درامية تجاوز عرضها الميادين الواسعة إلى مرتفعات خشبية (تُمثل خشبة المسرح) حتى ترى الجماهير فى الميادين ما يجرى على هذه المرتفعات المستطيلة من تمثيل، بعد أن اطلقوا مصطلح (التكية) TAKIET على هذه العروض. أكبر أماكن التمثيل على هذا النمط أُعدت فى طهران TEHERAN مبنىً يتسع لـ (٢٠,٠٠٠) عشرين ألف مشاهد (!) ولم يُهمَل الريفيون من الاحتفال بالمناسبة فشُيدت لهم أماكن للتمثيل تتسع لما بين (٥٠٠، ٦٠٠) متفرج. حول المرتفع الخشبى- خشبة المسرح (SZAKU) أقاموا مقصورات لِعلية القوم (TAKNAMA) أما بقية المشاهدون فشاهدوا العرض واقفين. أشارت الديكورات والاكسسورات إلى علامات ... ية مألوفة CONVENTIONAL : مجموعات من ربُطات وحز... STRAW ترمز إلى صحراء كربلاء. لعب الشبان أدوار النساء وبلا أية أقن... ...رجو... باستثناء قناع واحد تحمله شخصية تُمثل دور الشيطان. الشخصيات ... ترتدى ملابس ذات ألوان خضراء وسوداء، بينما ترتدى الشخصيات "السلبيـ "NEGATIVE" أزياء ذات لون برتقالى. اشتهرت نوعية هذه العروض باسم (التعازى) TAZIE واقبلت عليها الجماهير إقبالاً شديداً [٣٨].

ومع ذلك، فإن الأساس التراجيدى لمسرحيات التعازى لم يتغير أو يتبدل ... ى مصطلح التراجيديا، فالإسلام يقرر استحالة من وجهة نظر العقيدة الإسلامية.

أما المسرح الحى الضعيف وقتئذ فلم يؤثر فيه شئ آخر. تكونت عروض العرائس- وخيال الظل، أقدم هذه العروض كان قبل ظهور الإسلام. فالقبيلة

الإيرانيـة KIZILBAS ("ذوو الرؤوس الحـمـراء") نَقلت المسـرحيـة العـرائسـيـة AROSZEK إلى الأناضـوليـا ANATOLIA. فى المسـرحيـة امـرأة حـامل تلد طفـلاً من شاب مُقنَع وعروسـة تمثل الجنس الناعم ("BEBEK") بعدها تستلقى المرأة على ظهرها بينما يظهـر.. العاشق المحب LOVE- MAKING والرافض REJECTION فى شـخصيـة واحدة متحدة يمثلان الحب والرفض والموت معاً. نقل الأتـراك هـذا النـوع مـن العــرض المســرحى وأطلقــوا عليــه مــصطلح KARACÖR OJNU.

نَقلت إيـران الأحـداث فى مـسـرحـيـات العـرائس فى الغـالب من شـمـال الهند بواسطة قبائل رُحّل من الغجر GIPSY جاءوا من الهند وأصبحوا من المعروفين المشـهـورين فى إيران. أشـهـر أبطال المسـرحـيـة بهلـقـان كَـتَـشَلْ PEHLEVAN KECSEL "البطل أصلع الرأس". صُنّعت رؤوس عـرائس القُـفـاز- SURET) (BAZ من الخـشب أو من الورق المُقَوى (الكرتون). بهلـقـان شـخـصيـة نموذجيـة TYPICAL "البطل الشعبى" لمسرحيات الميموس التى ظهرت مؤخراً.

منذ القـرن الرابـع عـشـر الميـلادى وتعـرف إيران النوع المسـرحى LOBET - BAZ والذى له اسم لآخـر هو (مـسـرحـيـة سـليم شـاه) - SZELIM SAH JÁTEK. أستقر هـذا الاسم على النوع بعد مـا يقـرب من تمثيل (٦٦) مسرحيـة عـرائسـيـة إيرانيـة كشـفت عن سلوكيـات الحُكام، وقـراراتهم، وإعـلاناتهم لبـدء الحـروب، ثم الحـروب..... الخ، وبعدها تُختتم المسـرحية بشكل عرائسى شعبى.

إلى جانب الموضوع الرئيسى للمسرحية تدخل قصص تاريخية وورمانتيكية مثل قصة شيرين ، فرحات والغرام بينهما، SIRIN , FARHÁD .

تصل الامبراطورية التركية والعثمانية إلى عصرها الذهبى ما بين القرنين (١٦، ١٧) السادس عشر والسابع عشر الميلاديّن اللذين شهدا توسّع أراضيها وسلطانها. كما انتقل إليها كل من فنّى العرائس وخيال الظل كما تم ترقيتهما والنهوض بهما فى الامبراطورية. بدءاً من القرن السادس عشر الميلادى تصل المعلومات عن المسرح العرائسى التركى.. لاعب العرائس يُسمى EL KUKLASZI، واسم العروسة الماريونيت - (IPLA KUKLA) MARIONETT فى أماكن أخرى من بلاد الامبراطورية نعثر على شخصيتيّن ضد بعضهما الآخر فى مواجهة دائمة: IBIS الخادم، إهتيار IHTIAR السيد. وإلى جانبهما عدد من الشخصيات.. العاشق الحبيب، متآمرون ومخادعون INTRIGUE وخدم وحشَمْ.

لا تزال المناقشات والجدل جارياً حتى اليوم عن أصل ومصدر لقطة قره قوز KARAGOZ فى عروض خيال الظل. ويتضح أن هناك عناصر إيرانية وأخرى هندية تعود إليها اللقطة "شخصية البطل الأصلع" فى إيران، وفى الهند الستارة البيضاء فى قرب مؤخرة المسرح وخلفها شخصيات رمزية كالظلال أو الخيال GOSZTERMELIK والتى انتقلت من الهند إلى يافا كاشفة عن ذكريات هندية محليةGUNUNGANRA. تتحقق فى الشخصية الذكية قره قوز، وفى

شخصية الغبية حاجى KARAGÖZ , HADZSEJVAT قواعد دراماتورجيا مسرحيات الميموس. فهما يتبعان (التقليد) - (TAKLID) فى مأيثيرونه من موضوعات وحوارات تشير إلى إخضاع الامبراطورية التركية العثمانية للشعوب وإخضاع لغاتها الشعبية وطمسها. لا تتطرق عروض القره قوز أو خيال الظل إلى السلطة التركية العثمانية بالنقد الاجتماعى. لكن النقد فيهما يعود إلى المستشارين البُلداء ورجال تحت قُبة السلطة كالوزراء حيث تُوجّه لهم الأخطاء والتصرفات المشبوهة. لعل أهم الأسباب فى عدم المساس برأس السلطة الامبراطورية وممثليها فى خارج تركيا فى القرن التاسع عشر الميلادى هو ذلك المَنعْ الذى صدر ضد الفنيينْ وعروضهما، من أن جزءاً من المشاهد كان يرمز إلى عبادة قضيب الرجال PHALLIC وكان مسموحاً به بعد إزالة قرارات المَنعْ، إلا أن المساس برأس السلطة كان ممنوعاً البَتة.

نموذج آخر من النماذج المسرحية : AZ ORTA OJNO بطلاها بشكيار ، كافوكلو PESEKJÁR , KAVUKLU يعود الفضل فى انتشار النموذج ثم الكتابة عنه إلى كونوش إجناتس KUNOS IGNÁC الذى حللَ كاشفا عن شكل مكان العرض مكتشفاً أنه كان إهليجيا - بيضويًا OVAL، دائم التغير لأماكن الأحداث، مُتنقل الأرثام RHYTHM عند الشخصيات، وعاكساً هدف الدراما فى دقة متناهية. تُظهر مسرحيات العرائس وعروض خيال الظل فى القرن السابع عشر الميلادى حيوية أدائهما ، وتُبين أن القيادات الدينية التركية لم تنتبه إلى الشكل الشعبى الفُرجوى الذى جاءت عليه العروض، أو فى الغالب أن ضعف

الأمبراطورية العثمانية آنذاك لم يسمح للسلطة بالتدخل فى هذه الفُرجة.

*

فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى اندحر العصر الذهبى لجميع النماذج المسرحية الآسيوية باستثناء النماذج المسرحية الهندية ، وحتى هناك فقد كان الأستمرار لفترة مؤقتة استثنائية مَثلت هدنة جاءت بمستوى مهنى فنى عال بعد أن جاء الاهتمام بالتوزان بين المُعطيات الاجتماعية- السياسية ونُظم الانتاج الزراعى خاصة ليتناسب مع مختلف الطبقات ودياناتها المتعددة: محافظة شديدة على نظام الطقوس والشعائر والعلاقات القائمة عليها، وقد كسبوا بذلك الأصالة فى الموضوعات مرة، وفى مضامينها مرة ثانية كذلك النظر بعين الاعتبار إلى طريق التحقيق بالوسائل المختلفة. إن الذين تقابلوا عبر مسيرة القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديينْ لأول مرة مع تياترالية الشرق الأقصى وعلاماتها والخصائص الشكلية لها، وأعرافها واصطلاحاتها وتقاليدها الغريبة عن المألوف، لم يكن من الغريب أن تُصيبهم دهشة أو عدم فهم لهذا العالم. وهُم لذلك لم يتبينوا أو يتعرفوا على الثقافة أو أهلية وكفاءة التقنية العالية للممثلين، خاصة فيما يرتبط بالأقنعة، والأزياء، والإكسسوار ومزاياها التفضيلية

التمييزية FAVORED، ولم ينتبهوا إلى التضافر العضوى مع الموسيقى ، أو التهذيب والتشذيب والصقْل فى كل العروض المسرحية بكل تغيراته وانتقالاته. وليس غريباً رأى الأوروبيين من علماء الجمال فى إجماعهم على توافر الأثر والخبرة البصرية فى هذه العروض. وصل إلى أعماق مسرحيات الشرق الأقصى وإلى الآفاق العميقة الخفية DEEP واحد أو اثنان من الفنانين - الفاتحون غُزاة البلاد CONQUEROR، والمقهورون المحتلون. أما السُياح فلم يعرفوا شيئاً، ولن يعرفوا.

لكن هؤلاء الذين يعيشون هناك (فى آسيا- المترجم) بين ثقافة شعبية قديمة وأصيلة، لو بذلوا محاولات التطور فى بطء وروّية وبسواعدهم الخاصة، وبمحاولة أكيدة عازمة على الانتصار، لوصلوا إلى نشر هذه الثقافة فى جنبات العالم أجمع.

مسرحيات قرن ثورى: ١٧٨٩ - ١٨٧١ ميلادية

يُوصف هذا القرن فى العادة بأنه قرن أنتصار فنون المواطنين، وقرن الحضارة المدنية والشعوب المتحضرة، بل هو قرن الدفعة فى التفكير والذوق والتصرّف. هذا الوصف الجميل صحيح تماما لكنه يشرح جانبا واحدا من جوانب العصر ONE-SIDE . فلا يُمكن تناسى أو نسيان منتصف القرن الأول إذ لايتعلق الأمر أوالحكم بالثورات الجديدة التى أسرعت من إيقاع العصر ومن تحقيق الاستمرارية التاريخية التى كان ولابد من قيامها تحقيقاً، وفقط. فالعصر شاهدٌ كذلك على تعنّت الاقطاع وعلى الصراع الذى كاد أن يصبح دموياً فى بعض مناطق العالم أحياناً بقيادة قوة طبقة الاقطاعيين. كما ولابد لنا أن نُفكر فيما حَملَهُ الأساس السسيولوجى للخلفية الاجتماعية من أسرار وأهداف.

إن الثقافة المسرحية حتى يومنا هذا لاتزال محصورة بين طبقة محدودة صغيرة تشاهد هذه الثقافة وتحضر عروضها فى كل أنحاء العالم، بينما طبقات ومهن عريضة وذات أحجام كبيرة مهولة لاتزال بعيدة بعيدة عن منال الثقافة المسرحية. نستعين باحصائية علمية رسمية تذكر أن عام ١٨١٤ ميلادية كان تعداد بريطنيا (١٤) أربعة عشر مليون نسمة. (٥٪) خمسة فى المائة من تعداد

السكانُ تمثل الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية (اللوردات، النبلاء، أعضاء القصر الملكى من الأمـراء والأمـيـرات، كـبـار رجـال الدين)، الموظفـون الحكومـيـون والمحـافظون على نُظم المملكة المتحـدة بريطانيـا (رجـال الدين على أختـلاف درجاتهم الصغيرة، رجال القضاء والأطباء ... ألخ). ثم (٥٪) خمسة فى المائة الأخرى من السكان يمثلهم التُجار ورجال الصناعة الخاصة غير الحكومية (بإستثناء طبقة العمال). إذن (١٠٪) عشرة فى المائة فقط الذين يُتاح لهم مشاهدة المسرح بأنتظام. وبإضافة مُلاك الأراضى فى أنحاء الريف الانجليزى (٢١٪) واحد وعشرون فى المائة يتضح أن مشاهدة المسرح متدنية إلى حد بعيد. لم يدخل فى الاحصاء الرسمى هذا العُمال الذين يقضون عشر ساعات يوميا فى العمل الشاق والذين غالبيتهم لم يتجاوزوا الأمية كتابة وقراءة. يعلن جوته فى إخلاص يُحسب له عندما كان مديرا لمسرح ڤايمر WEIMER فى ألمانيا: "أنا كتبتُ دراماتى ضد المسرح"-وفى الجزء الأول من فاوست "مقدمة على خشبة المسرح" حلّ جوته بالضبط بدايات العصر الجديد وحالات التحقيق فيه. كان كل هَمُّ المدير (جوته) ومنتهى رغبته "خدمة الجماهير". لم يفكر فى "ما الأحسن وما الأجمل؟" لكنه رنا إلى "أحداث كثيرة"، وإلى إستغلال المسرح وديكوراته ومِهنه المتعددة داخل الوظيفة المسرحية، واستعمال الآلية وتقنياتها العصرية - الذاحركية AUTOMATISM (لنقل الصورة المسرحية إلى صورة أوتوماتيكية تُدار ذاتياً-المترجم). كما فكّر فى دوران المسرح بسرعة مذهلة لُيسبب الدّوار للمشاهدين GIDDINESS، وفى كُل مايُبهر البصر ويُحدث أنبهاراً بل ودوخاناً بالضربات المسرحية العنيفة بمايُبهر النفس بشئ رائع وجميل DAZZLE [1] .

أُنشئت مسارح قومية بمعاونة المواطنين وبعضٍ من رجال الطبقة الأرستقراطية الانجليزية. حاولت هذه المسارح أن تتفادى المشكلات التى برزت متناقضة على طرفى نقيض EXTREME . المشكلة الأولى التى طمحت إليها المسارح هى الإنفكاك والإنعتاق بل والتحرر من ضغوط البلاط الاقطاعى. أما المشكلة الثانية فهى أن تتفادى المسارح القومية حُمى السباق بين المسارح الأهلية الخاصة. أمام هاتين المشكلتين تظهر عقبات أمام التأليف الدرامى، إضافة إلى عقبة الرقيب المقدس CENSOR-CENZURA. بعد تقرير حق الحريات للمواطنين الفرنسيين بعد الثورة الفرنسية لتأليف الفرق المسرحية كحق من حقوق الأفراد المدنية اختفت الرقابة المسرحية ومعها الرقيب. لم تمر مسرحية جيدة جديدة فى المسرح الانجليزى على خشبة المسرح الابعد صعوبات ومناقشات وتعديلات. لايزال قانون التصريح الرقابى رقم ١٧٣٧ قائما حتى الآن. البابا يقرر الأمور فى إيطاليا، فى النمسا كثيراً ما عطّل الرقيب عدداً من المسرحيات الجيدة معطلاً بذلك من التقدم المسرحى. فى هابسبرج HABSBURG وقف ماتيرنيخ METTERNICH حامياً لقوانين الرقابة ومؤكداً لدورها فى المسرح، وفى المجر عبّر رجال المسرح عن إستيائهم من وظيفة الرقيب.

فإذا ما أخدنا بعين الاعتبار كل هذه الحقائق على الأرضية المسرحية لم نجد غرابة فى تقابل العديد العديد من الأنواع المسرحية (الميلودراما MELODRAMA، الڤودڤيل، الدراما الرومانتيكية، مسرحيات المهرجين

السحرة- الفَارْس والبيرسك، المسرحية الشعبية، الباليه الرومانتيكى، الأوبرا الكبيرة) تقابلها مع بعضها البعض على نطاق واسع مع جماهير المواطنين ومع البرجوازية الصغيرة. ومع هذا اللقاء الذى يجمع أنواعاً درامية متنوعة، فانه قد عاد بالدرامات الشعرية الأدبية إلى الوراء وإلى الظل، وهو ما أثبتته الممارسات العملية للحفلات المسرحية الأنجليزية آنذاك، والذى عاد بهذا النوع الراقى إلى الخروج والانزواء من الحياة المسرحية.

- من عيد الانسان أعظم المخلوقات حتى معركة- هرنانى

غيّر انطلاق الثورة الفرنسية من الحياة الأوروبية، وقلب الحياة المسرحية رأساً على عقب TURN UPSIDE DOWN فقانون حرية الإبداع وافتتاح دور المسارح وإنشاء الفرق المسرحية كحق لكل مواطن جاء بجيوش عديدة للعمل المسرحى. أهّدت الثورة الفرنسية هدية ثمينة لسياسة التقدم الفكرى بهدف خروج محاولات مسرحية إبداعية وإعطاء الفرصة كاملة للفنانين القديرين.. الفرصة للإنتاج المسرحى المتميز. عام ١٧٩٢ ميلادية أبدع روبسبيير

ROBESPIERRE عـرضـا راقـصـاً للبـاليـه BALETT AMBULATOIRE مُتجـولاً مـتنقـلاً AMBULATORY صـمم رقـصـات البـاليـه له بيـيـر جـاردل PIERRE GARDEL بينما قام بالمنظرية چاك لوى داڤيد JACQUE LOUIS DAVID. وعلى هـذه التـــجـــربة خـــرج عـــرض بعنوان LEGF´ÓBB LÉNY ÜNNEPE (العيد الأكبر للإنسان) فى ٨ يونيه من عام ١٧٩٤ ميلادية. قبل ذلك بعـدة شـهور كـان نابليـون- كـقنصل - قـد أصـدر كـتـاب التـوجـيـهات والقـواعـد الاسـتـشـارى DIRECTORY *، وبعـدهـا اسـتـولى على السلطة مُـغـيـراً فـرقـة الكومـيـدى المتـحـدة COMÉDIE EGYESÜLT TÁRSULATA التى كـانت تعـمل فى صـالـة ريشـيلـيو SALLE RICHELIEU، ونَقْلها لتـعـمل باسم جـديد: مـــســـرح الجـــمـــهـــورية الفـــرنســـيـــة THEATRE FRANÇAISE DE LARÉPUBLIQUE، بعـضـوية فنانين تبلـغ (٤٤) أربعـة وأربعـون فناناً وفنانة مسـرحيا أُختبـروا بنظام دقيق"CITOYN ET CITOYENNES ARISTES" لكن ذلك الإجراء لم يكن هو التغيير الأخير. لأنّ مـجلس الشيوخ الذى أُختير هو الآخر بقرار نـابليونى قيصرى يقرر تعديل الاسم من مسـرح الجمهورية الفرنسية إلى " مسـرح القيصـرية " لتُحقق الفرق المسـرحية أهداف القيصـرية النابليونية مستقبلاً. فى عـام ١٨٠٨ ميـلادية أرسل القـيصـر فـرقـة مسرح القيصـرية إلى

---

* كتاب توجيهى يشتمل على مجموعة من التوجيهات والقواعد كدليل مُرتب على حروف الهجاء يشتمل على أسماء وعناوين مجالس المديرين وأعضاء حكومة المديرين فى فرنسا ما بين أعوام ١٧٩٥، ١٧٩٩ ميلادية.

إيرفورت ERFURT (فى ألمانيا- المترجم)، ومثلت الفرقة بقيادة فرانسوا جوزيف تالما FRANÇOIS - JOSEPH TALMA الممثل التراجيدى الكبير والمحبوب المحسوب على القيصر FAVORITE فى مكان أرضى (بدرون) امتلأ بالملوك الأوربيين. ما بين عامى ١٨٠٦، ١٨٠٧ ميلادية خفّض نابليون عدد مسارح باريس إلى تسعة مسارح ثم إلى ثمانية بعد ذلك من بينها أربعة مسارح تحصل على الدعم الحكومى (بقية المسارح مسارح خاصة وأهلية وبقايا من مسارح الأسواق). كانت آخر قرارات نابليون إلى المسرح عام ١٨١٢ ميلادية والمعروفة باسم " مرسوم موسكو MOSCOW DECREE" عندما أعاد مرة ثانية تنظيم الكوميديا . COMÉDIE STATÚTUM ظل هذا القانون سارياً، لكن الأمر يتغير فى بدايات إعادة الإصلاح ليصبح الاسم" الفرقة المسرحية الملكية ". كانت هذه أول التجارب BAPTISM التى واجهتها الفرقة فى حياتها الفنية(عام ١٨١٤ ميلادية) [٢].

فى الإمارة الألمانية الصغيرة، بنى حاكم ڤايمر WEIMER مسرحًا للبلاط عام ١٧٨٣ ميلادية بعد زمن طويل كان قد مضى على فرق الهواة الألمانية. لم يُسمح للممثلين المتجولين بممارسة التمثيل أو العروض على مسرح ڤايمر. عام ١٧٩١ ميلادية يعهد حاكم ڤايمر إلى جوته صديقه بقيادة المسرح والذى بدوره يوافق على ثقة الحاكم فيه. قَبِل الشاعر الكبير القيادة ومَتَحَ من فكره وعبقريته الكثير للنهوض بمسرح ڤايمر، وظل متمسكاً بالقيادة حتى عام ١٨١٧ ميلادية. لم يعرض جوته فى المسرح- الذى هو مديره- إلا مسرحية واحدة (إجمونت)

EGMONT عـــام ١٧٩١ مـــيـــلادية. بعـــدها تُعـــرض دراما (توركـــواتو تاسّــو) TORQUATO TASSO عـام ١٨٠٧ مـيـلادية. بدءًا من عـام ١٧٩٨ مـيـلادية يشـهـد مسـرح فـايمـر الافـتـتـاح الأول لمسـرحـيـات الشـاعـر شـيللر F.SCHILLER من درامـتـه ثلاثيـة فـالينسـتـاين- VALLENSTEIN TRILOGIA حتى وليم تل TELL UILMOS . أوّحت عبقرية جوته ورغبته فى تضمين الريبرتوار" مسرح العَالَمْ " يوريبيديس ,ترنتيوس ، شكسبير، راسين، ڤولتير، جوزّى، كالدرون، يوهان إلياس شلجل والدانمركى هولبرج.

EURIPIDÉSZ , TERENTIUS, SHAKESPEARE, RAICNE, VOLTAIRE, GOZZI, CALDERON, JOHAN ELIAS SCHLEGEL, .HOLBERG

لكن هذه الدرامات لم يكن باستطاعتها ملء الأمسيات المسرحية. فجوته- كمدير للمسرح – كان عليه أن يضع فى الاعتبار موضات العصر والحفاظ على أذواق الجماهير ورغباتها فى الفُرجة ، خاصة فى مدينة صغيرة مثل مدينة فـايمـر. ولنفس هذه الأسـبـاب لم يصل إلى المسـرح الدرامى أوجـسـت كوتزبو AUGUST KOTZEBUE أشهر الدراميين الأوروبيين فى ذلك العصر، والذى تميـزت دراما ته (بالحسـاسـيـة الدرامـيـة) RÜHRSTÜCKOK لكل منطقة وبلد من القارة الأوروبية. أشـعل كوتزبو فى العصـر" الحياة التأثيرية العامة الكبيرة " لدى الجماهير، والتى لم يصل إلى فهمها أو الاتفاق مع

مدلولاتها عالم الجمال الألمانى هجل HEGEL مع أنها لم تكن فى حقيقتها غير الرومانتيكية الألمانية ولم يكن كوتزبو إلا دراميا رومانتيكيا ألمانيا. لم يصعد على المسرح درامى آخر هو يوهان لودفيج تييك JOHANN LUDWIG TIECK والذى كان على علاقة متينة مع مسرح درسدن بصفته أحد المخرجين فى نفس المسرح. ونفس المصير لحق الدرامى هاينريخ فون كلايست HEINRICH VON KLEIST والذى لم تصعد مسرحياته على المسرح، باستثناء إعداد DRAMATIZATION لمسرحية (الإبريق المكسور) - AZ ELTÖRT KORSÓ HEIBRONNI KATICA [٣].

فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى شهدت خشبات المسارح الأوروبية نوعيّن مهمين سيطرا قوة على العروض: الميلودراما، الفودفيل MELODRAMA , VAUDEVILLE فهُما ليّساكالكلاسيليات ، ولا التراجيديا، ولا الكوميديا. لقد استطاعت الميلودراما بتطور خطوطها الفنية خدمة متطلبات الجماهير. وفى كل الأحوال: تكوّنت الميلودراما مع نفس زمن الثورة الفرنسية بشكل خاص لم يسبق رؤيته على المسرح. أعمال ميلودرامية تحمل بين جنبيها النظرة العامية والعامة للثورة الفرنسية على غرار (ضحايا الدير) LES VICTIMES CLOÎTRÉES عام ١٧٩١ ميلادية، أو دراما شيللر (اللصوص - الحرامية) HARAMIKAJA، وكذلك الميلودراما التى كتبها لامارتيليه LA MARTELIÈRE بعنوان (روبرت، زعيم لصوصُ قطاع الطريق) عام ١٧٩٢ ميلادية ROBERT, A ZSIVÁNYOK VEZÉRE والذى ضمن مَشاهد مسرحيته مشهدًا يَعرضُ فيه اندلاع حريق فى سجن تسقط معه جدران

السجن، فيربط الجمهور مشهد المسرحية بسقوط سجن الباستيل BASTILLE- وساعتها ينطلق الكورس صاخباً: "إلى الحرب ضد القصر!".

فى زمن الكتاب التوجيهى DIRECTORY وزمن القنصل نابليون برزت على السطح الصراعات الأخلاقية. قوة الفكر المدنى وفكر المواطنين يُخططان للحسن والسيئ، لكن المهم أن الأحاسيس كانت تميل إلى التفاؤل وإلى الحسن والجيد .. صوت أخلاقى متفائل. والآن بعد أن استأثر نوع الميلودراما فقد كان على رأس قائمة الكُتاب الميلودراميين جلبرت دو بكسريكور (١٧٧٣-١٨٤٤م) GUILBERT DE PIXERECOURT والذى أخذ على عاتقه تحقيق الميلودراما إخراجاً بنفسه. يكتب فى مقدمة الـ COELINA : عن تاريخ المسرح والعروض المسرحية، وعن المسئولية الأولى واحتياجها إلى شخصية واحدة تكون مسئولة عن كل ما يحدث: "إن تحقيق العرض على خشبة المسرح يقتضى المعرفة والخبرة بما نطلق عليه MISE EN SCENE (الميزانسين) والذى بواسطته يمكن الهروب من المشكلات و(المطبات) والمواقف السلبية ... على الكاتب الدرامى أن يُعد درامته كتابةً، ولايمكن لأى عرض مسرحى أن يتحقق، وأن يحتوى على ديالوجات جيدة، وأن يجرى تدريبات (وبروفات) جادة منتظمة بلا انقطاعات، وأن يجرى تمثيله بكل الإيمان والصدق التمثيلى، لاتتحقق كل هذه المهمات والمتطلبات إلا فى وجود كل هذه العناصر بين شخصية واحدة، وتحت رعايتها ومسئوليتها، وتفكيرها الإبداعى الذى لابد وأن يستند على ذوق رفيع، وقرارات مدروسة، وروح شفافة للفن، وقلب ورأى سليمين خاليين من الأمراض والعُقد" (٤).

إن خصائص الميلودراما التى شاعت مع دوران القرن التالى تتميز بالآتى: "إحساس وشعور رومانتيكى قوى SENSATION للأحداث"، المواجهةُ بين مواقف الكيد والخداع INTRIGUE وبين البراءة طرف النقيض الآخر EXTREME، العناية بالتطورات الدرامية فى العرض المسرحى .. الغناء والإقحام الموسيقى المصاحب، إدراك فروق الشخصيات فهذا بطل وذاك مُحتال خادع CROOK حتى تبقى صورة العرض فى النهاية حقيقة وحقيقة أيضاً، صورة منتصرة بكل معانى الانتصار والأهلية. لامفر فى المسرح من مواقف المصائب، ومن الزلازل الفظيعة، ومن الفيضانات التى تُغرق الناس والأرض، كلها مواقف حادة تُشبه سَوْق الناس إلى العبودية والقَشّة التى تقسم ظهر البعير، مواقف بعدم الفَهْم أو سوء الفهم MISUNDERSTANDING والمقابلات غير المتوقعة أو المحسوبة. فى المسارح المُسّورة المغلقة تدخل الطبيعة فى المقدمة، الصور المرسومة، والزيتية PAINTED، القصور القوطية الغامضة MYSTICAL GOTHIC، الكهوف العميقة، والأكواخ HUTS، والطواحين المائية WATER MILLS، الكبارى، نور القمر وظلام الليالى،وموتيفات عديدة أخرى، مما أبرز STURM UND DRANG العاصفة والطموح-كحركة ألمانية فى الرومانتيكية المتقدمة PREROMANTIKA - وبعدها بعدة سنوات "إزدياداً ونُمواً" INCREASE للشعر، والموسيقى، وللميلودراما التى أثَرت كثيراً فى الرومانتيكية، مع أن الاعتقاد كان سائداً بأن أساليب التحقيق لهذه الفنون كانت بعيدة عن تأثير الثورة المعرفية التى أوجدتها حركة العاصفة والطموح. لكن لم

يكن خافياً أن الميلودراما قد بدأت من قلب المواطنين، ولصالحهم، وبأنها كانت تعكس تفاؤل هذه الطبقة الواسعة العريضة، وفى اعتقاد جازم بأن البُعد عن أخطر الأخطار قائم ومضمون، وبأن الشجاعة والأقدام لابد وأن يكسبا فى نهاية الأمر كل الخطوط السيئة.

لم يكن من باب الصُدفة أن تُعالج الميلودراما المُطاردين الشرفاء أو الأبطال العظماء الذين يُزج بهم فى السجون زُوراً وظُلماً، فمثل هذه الشخصيات الرائعة قد عرفها مُقدماً تاريخ المسرح العالمى، كما عرفتها نهايات القرن التاسع عشر الميلادى فى الأوبرا "المحُررَّة". عام ١٧٨٩ ميلادية يكتب أندريا برترى أوبرا (اللحية الزرقاء) ، عام ١٧٩١ ميلادية (وليم تل) دراما لويجى تشاروبينى LUIGI CHERUBINI المعنونة LODOÏSKA عام ١٧٩١ ميلادية تجرى أحداثها بين البولنديين والتتار، تقع البطلة- التى تحمل اسم المسرحية- فى الأسْر ، والدراما تشرح أسلوب تحريرها الرائع. عام ١٧٩٨ ميلادية أصبح بالإمكان مشاهدة الصورة الأولى لعمل بيير جافو PIERRE GAVEAUX (ليونور) LEONORE . عام ١٨٠٠ ميلادية يكتب فرانسوا أدريان بُوالدييه FRANÇOIS ADRIEN BOIELDIEU عملاً عن النبيل بنيوفسكى BENIOWSKI فى فن الأوبرا. نيكولاس دالا يراك NICOLAS DALAYRAC يكتب LÉHÉMAN عن وداع وهروب راكوتزى فردريك (وهو المجرى راكوتزى فرانس الثانى) RAKOCZI FERENC. هذه السلسلة من الأعمال الأوبرالية تختتمها أوبرا بيتهوفن، مُوضحة مُستوى القمة الذى وصلت إليه هذه الأعمال الفنية. ثم تتطور

الأوبرات شيئاً فشيئاً لتتجه إلى الموضوعات القومية الوطنية PATRIOTIC مثل الموضوع الذى كتبه الكسندر زاكوفسكى ووضع موسيقاه كاتّارينو كافوس ALEKSZANDR SAKOVSZKIJ , CATTERINO CAVOS بعنوان (ايفان سوسانين - ١٨١٥ ميلادية IVAN SZUSZANYIN (٥).

أما النوع الثانى من النماذج المسرحية فهى الفودفيل. كان قد بدأ مُبكراً فى عروض الأسواق فى باريس . فى نهاية سنوات القرن الثامن عشر الميلادى تخصص مسرحان:

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE, THÉÂTRE DES VARIÉTÉS

(مسرح الفودفيل ، مسرح المُنوعات ، تخصصاً فى عرض عروض الفودفيل والمُنوعات، وسرعان ما يصل النوعان إلى استقطاب الجماهير، وليلحقا بالنجاح الذى أحرزته الميلودراما سابقاً. عام ١٨١٢ ميلادية تنشأ ثقافة فورفيلية فى قصر القيصر فى روسيا. ويكتب سافوسكى وكافوس (سبق الإشارة إليهما) أول فودفيل وطنى روسى KOZAH SZTYIHOVOREC (الشاعر القوزاقى)* بطلها شاعر غنائى من القوقاز يشترك فى أحد معارك بولتفا POLTAVA، ينقلها شعب أوكرانيا بكل ما فى الشعر من وطنية وحُب للوطن إلى جماهيره لتتجح الأغنيات نجاحاً ساحقاً. بعدها جرّب فى فن الفودفيل عدد كبير من الشعراء الروس والمؤلفون الموسيقيون والممثلون لنشر ثقافة وفنون الفودفيل فى

---

* COSSACK أحد أبناء الشعب القوزاقى.

بلادهم الروسـيـا. أعظم هـذه الفـودفـيـلات مـا كـتـبـه ألكسى بيـسـار يف ALEKSZEJ PISZAREV - (المُربى وتلميـذه) UCSITYEL I USCENYIK والذى كـشف عن عـبـقـريات الممـثل الروسى مـيـهـائيل شـبكين MIHAIL SCSEPKIN بطل هـذا الفـودفـيل. بعـد وأد صـحـوة DEKABREST (ديكابريست) ظهرت آراء رجعية سياسية للحد من نوع الفودفيل فى روسيا، كما يكتب ذلك الكسندر جـريبـويادوف ALEKSZANDR GRIBOJADOV فى الفـصل الرابع من درامتـه المعنونة (العقل أصل المتـاعب) AZ ÉSZ BAJJAL JÁR.

لا يقتضى الأمر أكثر من ساعة

ليحدث شئ، ميلاد مسرحية

آخرون يتلقفونها، يحفظونها فى رقابهم

ستة مؤلفون يصنعون منها فودفيل حديثة

وستة موسيقيون يكتبون لها الموسيقى

الباقون، والجماهير يضحكون، بميلاد النجاح (٦) .

(ترجمة كاردوش لا سلو - KARDOS LÁSZLÓ).

انطلق كل من فنّى الدراما الرومانتيكية والأوبرا بفضل علاقة بينهما قرّبت كل فن إلى الآخر. فإذا ما ذكرنا أن الميلودراما قد عكست طريقة تفكير المواطنين

بطريقة غريزية INSTINCTIVE فإننا نُقر أنّ حاملى لواء الدرامات الرومانتيكية قد قدموا برامج معرفية للمسرح مُتعمدة ومقصودة CONSCIOUS. تعود أفكار هذه البرامج إلى يوهان جوتفريد هردرJOHANN GOTTFRIED HERDER : هى أفكار تتغذى على النشاط الفكرى لجوته وشيللر، تُقدر الحكومات الألمانية بقدر كبير من الاحترام والتقدير جهود مدام دو ستيل MADAME DE STAEL رغم ما يُقال عن عصرها واتهام تيار الأدب والفن فيه (L'ALLEMAGNE - ألمانيا - ١٨١٣ ميلادية).

كانت للنظريات الدرامية والمسرحية التى ملأت درامات أوجست ڤيلهلم شلجل AUGUST WILHELM SCHLEGEL تأثير على المسرح الأوروبى، خاصة الدراسات والكُتب التى أصدرها عن الفن الشكسبيرى وعن المسرح الأسبانى، ثم مؤلفه الذى حرره بين سنتى ١٨٠٣، ١٨٠٤ ميلادية ثم أكمله عام ١٨٠٨ ميلادية بعنوان

ÜBER DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR (عن الفنون والآداب فى العروض الدرامية) - EL´ÓADÁSOK A DRÁMAI M´ÚVÉSZETR´ÓL ÉS IRODALOMRÓL . فى هذا المؤلّف حللّ شلجل مصطلح "الخطيب الشعبى ORATOR، الشاعر الدرامى" مُوضحا العلاقة بينهما، ومُبيناً التضاد بين الدراما الرومانتيكية والنظريات الأثرية الكلاسيكية-

"مُعللا مزايا الرومانتيكية " بتغيّر المكان والزمان بما يعطى مجالا للزخرفة والتقنية المسرحية" . بعد كتاب شلجل بخمسة عشر عاماً يخرجُ مؤلَّفُ وليام هازليت WILLIAM HAZLITT فى إنجلترا عام ١٨١٨ ميلادية NPADیTHE ENGLISH STAGE - AZ ANGOL SZ (خشبة المسرح الانجليزى). وفى ايطاليا يكتب ألساندرو مانزونى كتاب(خطاب إلى م . تشوفيت (LETTRE À M . CHAUVET) عام ١٨٢٠ ميلادية. وفى فرنسا يكتب الدرامى الفرنسى ستاندال STENDHAL (راسين وشيكسبير) RACINE ÉS SHAKESPEARE وفيه تتبلور كثيراً " حقوق المواطنين" وبالصراحة كل الصراحة العلنية ليصبح الكتاب اعلاناً عن تيارٍ مُواطنِى، يتشابه أو هو يُعيد ما كان معروفاً عند الألمان فى السابق :GENERALLY KNOWN "GENRE ALLEMANDE ... QUE DEPUIS I'ON A NOMMMÉ ROMANTIQUE"

("نوع ألمانى .... هو الذى أطلقوا عليه الرومانتيكية")، سجّل هذا المصطلح فى إحدى خطاباته الكاتب الدرامى الكسندر دوفال ALEXANDRE DUVAL.

كتب فكتور هوجو عام ١٨٢٧ ميلادية فى مقدمة درامته (كرومويل) CROMWELL مقدمة هامة، ثم أعقبها عام ١٨٣٠ ميلادية بمقدمة ثانية جاءت فى تصدير مسرحيته (هرنانى) HERNANI. تحدثت الكلمتان المُقدمتان عن العصر الرومانتيكى وعناصر الرومانتيكية وعن فتّحِها وأستهلالاً للجديد فى

حياة العصر باعتبارها أسلوباً مُرتقباً من الجماهير يتوق إلى المعانى السياسية. وكثيرون هم الذين أشاروا -فى تحليل المُقدمتين- إلى أن هوجو قصد فعلاً أن يقول "إن الرومانتيكية ليست إلا الليبرالية فى الأدب"، كما أن الدرامات الرومانتيكية نفسها تقول بلسان واضح صريح "إن البدن أو الجسم فى الدراما يلعب دوراً هاماً كما تلعب النفس، وأن حركة الشخصيات والأحداث تسير فى مسار قوتين مختلفتين تتنازعان البشر ناحيتهما، فالناس يذهبون إلى مسار الرُعب HORROR، أو إلى مسار الضحك، وإما يبقوا مُعلقين مُتأرجحين بين الرعب والضحك ..... إذن الجروتسك GROTESQUE هو أجمل أشكال الدراما"(٧).

إلى جانب هذه الأفكار الدرامية ظهرت على السطح بعض خصائص الأدب الدرامى الرومانتيكى: الإعجاب بالشخصية الذاتية إعجاب يُقارب العبادة CULT ، تمجيدها، عظمة الشخصية ورفعتها ونبالتها GREATNESS، حياة مليئة بأعلا درجات التكثيف فى العواطف البشرية، وهو ما يتحقق فى موثوقية من خلال أسلوب التمثيل الرومانتيكى عند الممثلين، ومن خلال عصر الأصلية ORIGINALITY فى الإبداع، والحقيقى خالص النَّسَبْ الصادق البعيد عن الرياء والتكلف GENUINENESS. وكل هذه وتلك متطلبات الوطنية التى تحتاج إلى التعبير عنها وإعلائها حتى يبقى اللون المحلى COULEUR LOCALE صادقاً موصوفاً بالشرعية AUTHENTIC ITY . وهو ما غيرّ من فلسفة التقنية المسرحية فأصبح للديكور والأزياء دوراً جديداً يحمل علامات

الرومانتيكية الدرامية، وترجمت الألوان على المسرح كل مواقع الفُرجة (على غرار التجديد الذى أصاب الإضاءة المسرحية للدرامات وعروضها). لقد أتاحت المتضادات والاختلافات فى الرومانتيكية دوراً جديداً للمسرح الأوروبى. وأغلب الظن أن كل مزايا وتفسيرات المذهب الرومانتيكى برومتها هى أهم الأسباب فى إزدياد حركة جماهير المسرح لترى وتفهم موضوعات ودرامات وممثلين وإطار مادى لم تشهده من قبل. وهنا نرى أن الجماهير قد أرتبطت بالمسرح أرتباطاً عضوياً خاصة بعد ازدياد عدد المسارح الأوروبية. عام ١٧٨٩ ميلادية يُشيد مسرح جديد فى جوتا بورج GÖTEBURG، وعام ١٨٠٤ ميلادية يُدشنوّن المسرح الملكى فى هاجا HAGA، عام ١٨٠٨ ميلادية مسرح جديد فى موسكو (ARBATON كمسرح منوّعات إلى جانب إستضافته للفرق المسرحية الأوروبية) مع أنه فى نفس العام فى لندن كان مسرح الكوفنت جاردن COVENT GARDEN THEATREقد احترق وبعدها بعام واحد أحترق مسرح درورى لين، إلا أنه قد أعيد على وجه السرعة بناء المسرحيّن مرة أخرى، وكل من المسرحيّن يستقبل اليوم (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف متفرج فى العرض الواحد(٤). ويُفتتح فى بشت عام ١٨١٢ ميلادية المسرح القومى ليتسع لثلاثة آلاف متفرج (٣٠٠٠). وفى باريس تشهد الجماهير الفرنسية إفتتاح مسرح THÉÂTRE DES FUNAMBULES عام ١٨١٥ ميلادية والذى يتخصص فى الدرامات الشعبية وفن البانتومايم متعهداً تربية جيل من الممثلين المتخصصين على غرار الممثل الفرنسى GASPARD DEBUREAU. بعدها بسنة واحدة

يُشيد مسرح الأوديون ODÉON والذى يبقى داراً مسرحية للعروض الموسيقية الخفيفة، ولا ينتقل إلى الكلاسيكيات والدرامات الفرنسية العصرية إلا فى نهاية العصر.

فى تورينو TORINÓ بإيطاليا وبناء على إقتراح فيتّوريو إمانويل الأول I.VITTORIO EMANUELE عام ١٨٢١ ميلادية وبمنحة منه بلغت خمسين آلف ليرة إيطاليه (٥٠,٠٠٠) تبدأ فرقة (ريال ساردا) REALE SARDA العمل والانتاج المسرحى. فى عام ١٨٢٤ ميلادية يُنشأ-إلى جانب مسرح البولشوى BOLSOI - مسرح للنثر الدرامى MALIJ TYEATR . عام ١٨٢٧ ميلادية يفتتح النرويجيون أول مسرح مستقل فى مدينة كريستيانيا CHRISTIANIA، وأخيراً فى وارسو، فإلى جانب مسارحها البولندية يتم عام ١٨٢٩ ميلادية إنشاء فرقة الدراما الرومانتيكية البولندية والتى يُخصص لعروضها المسرح الجديد ROZMAITO´SCI [٨].

فى الإعداد لحركة الرومانتيكية الكُبرى اشتركت عدة أنواع مسرحية فى التجهيز لهذه الحركة. النوع الأول والذى فرض نفسه سريعاً هو VÉGZETDRÁMA (دراما المصير أو القدرّ) FATE- DISTINY DRAMA. أول نجاح لهذا النوع من الدرامات دراما من فصل واحد بعنوان (٢٤ فبراير) من تاليف زخارياس ڤارنر ZACHARIAS WERNER عام ١٨١٥ ميلادية. يتبعه زميله أدولف ملنر ADOLF MÜLNER بدراما (٢٩ فبراير) ثم دراما (الذنب) DIE SCHULD، دراما المخبول A TEBOLY-DER WAHN. عام ١٨٢٦

ميلادية يكتب النبيل أوجست ڤون بلاتن AUGUST VON PLATEN مسرحية من نوع الفارْس DIE VERHÄNGNISVOLLEGABEL - الڤيلا المشئومة BALEFUL VILLA يُبرز فيها بالباروديا التهكمية الساخرة الموضة الفجائية. ليست هذه الأنواع الدرامية هى كل شئ. فقد أنطلق نوع درامى يرتبط بالآداب العالمية ويحمل مستوىً رفيعاً من الدراما: فرانز جريلبارزر * يكتب أولى مسرحياته DIS AHNFRAU (الأم السلفية كريمة المحتد) - ١٨١٧ ميلادية AZ ´ÓSANYA. مسرحية رهيبة مُفزعة DREADFULLY PLAY تحمل علامات التراجيديا ومع ذلك فهى قطعة رائعة من الدراما الشعرية.

ثم، نوع آخر يأخذ طريقة إلى الساحة الدرامية: VOLKSSTUCK (المسرحية الشعبية-مسرحية الشعب) يحاول النوع صهر الشعب وحياته فى إطار المسرحية. فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى كانت عاصمة النمسا فيينا تجمع بين أكثر من مسرح للشعب، وتبعا لذلك فقد التأم ريبرتوار ضخم لهذا النوع من المسرحيات متأثراً بالعروض الارتجالية القديمة التى جرت فى تاريخ المسرح الأوروبى. هذا التقليد المسرحى وجد من يتصدر لإحيائه مرة ثانية فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى: أدولف بيرل، جوزيف ألواس جليش، ومن بعدهما فرديناند راموند ADOLF BÄUERLE, JOSEPH ALOIS

* FRANZ GRILLPARZER (١٧٩١ - ١٨٧٢م) كاتب درامى نمساوى، أكبر شاعر قومى. وُلد وتوفى فى ڤيينا. كتب الكثير من الدرامات أشهرها (البحر وأمواج الحب-١٨٣١م - DES MEERES UND LIEBE WELLEN -المترجم).

GLEICH, FERDINAND RAIMUND والأخـيـر (رايمـوند) أول مـن أدْخل تركيب وتأليف الأصطناع * SYNTHESIS على خشـبـة المسـرح، وهو صـاحب مصطلح (المسرحية السحرية) ORIGINAL-ZAUBERSPIEL- ÉEREDETI VARÁZS JÁTÉK"

هنا يجب الربط بالعقـود القـادمـة بعد ذلك. ليس لأن مـسـرحـيـات الشـعب استطاعت أن تجد نافعا لمصائر شعوب أوروبا، ولا لأن العصر الرومانتيكى قد عـثـر على عـالم الحكايات، ولكن لأن هذا الشكل (الرومـانتـيكى-المتـرجم) قـد أستطاع بنجـاح أن يَصُبَّ محتوى الانسان ونضاله وكفاحه وجداله وبالعُمق كل العمق داخل شكل جديد مُرتقب. لذا جاءت ديالوجاته تحمل الليرية على المسرح LYRICAL وتُعبر عن أفكار الشاعر الدرامى وعواطفه الخاصة، بل وحماسه إلى حد الإفراط، مع مبالغة مقصودة فى الأسلوب والعاطفة، ومواقف ساحرة عن واقع عالم الحياة اليومية، وإحتضان من القلب للمشكلات الحقيقية. وبعد ذلك كان من الطبيعى أن يعلو قدر مسرحيات الشعب فى بُلدان أوروبا الشرقية وكذلك فى دولة المجر.

حقّقت الأوبرات الرومانتيكية قدراً عظيماً من النجاحات، ظهرت فى أول إبداعاتها UNDINE عام ١٨١٧ ميلادية للكاتب E.T.A. HOFFMANN على

* المقصود بالتركيب الاصطناعى هنا هو تكوين مُركب درامى يجمع بين مُركبات أكثر بساطة، شأنه شأن التوحيد الكيميائى وتركيبه المكوّن من عدة عناصر أو من طريق الجَمْع-المترجم.

مسرح أوبرا برلين، والذى قاد بعد ذلك الأوكسترا السيمفونى (الذى يعزف فى الأوبرات والأعمال الكبيرة الأخرى كالأوراتوريو-المترجم) فى أعماله التالية. ويعود إليه الفضل فى إكتشاف موثيف "موت الحُب" قبل أن يكتشفه فاجنر، ومُجسداً إياه فى عروض الأوبرا الرومانتيكية مُستنداً إلى الخيال والتفكير العميق المُنظم ورغبة الشعب فى فَهْم هذا الموثيف الذى لاتخلو الحياة العامة منه ومن تبعاته وآثاره.

اختراقٌ أوبرالى آخر ناحية التطور يقوده الألمانى كارل ماريا ڤون ڤيبر CARL MARIA VON WABER * ومُحقّقه فى عرض (الصياد الحاوى) A B´ÚVÖS ´´VADÁSZ أكبر أوبرا ألمانية الصُنع والروح" عام ١٨٢١ ميلادية. لم تصل الموسيقى-كفرع ثان غيره فى الأوبرات-إلى ما حققته فى العروض الأوبرالية، كانت أكثر عالمية منها ألمانية. وصل جيوتشينو روسّينى GIOACCHINO ROSSINI الايطالى عام ١٨١٣ ميلادية لوضع موسيقى أوبرات كثيرة: تانكريد TANKRÉD التى تستعيد صوت العصور الوسطى، ثم عطيل OTELLO التى يختمها بنهاية سعيدة، موسى MOZES-MÓSES كدرامة شعبية حتى عام ١٨٢٩ ميلادية عندما يعرض وليام تِلّ. كما كانت لجهود

---

* ابنٌ لبارون ألمانى (١٧٨٦-١٨٢٦م) لُقب أعظم عازف على الكمان فى أوروبا وهو فى العاشرة من العمر. عمل مُنشداً فى كنيسة سالسبورج بالنمسا. أول مؤسس حقيقى للأوبرا بعد جلوك وواحد من الموسيقين الرومانتيكين الكبار فى عصره-المترجم.

دانيل فرانسوا أوبير DANIEL FRANÇOIS AUBER جهود فى تثبيت الصوت الشعبى فى عرضه A K´ÓM´ÚVES ÉS A LAKATOS (بنأء الآجُرّ وصانعْ الأقفال) BRICKLAYER AND LOCKSMITH حتى آخر أوبراته المعنونة (خرساء بورتيتشى) PORTICI NÉMA والتى عُرضت عام ١٨٣٠ ميلادية فى بروكسل وساقت إلى أنفجار الثورة هناك (٩) (وأدت إلى إستقلال بلجيكا من الاحتلال الفرنسى آنذاك-المترجم).

وحتى نستكمل التأثيرات الآخرى فلابد لنا من فحص فن الباليه. ففى عام ١٨٠١ ميلادية صعد إلى الأوبرا عرض الباليه PROMÉTHEUSZ TEREMTMÉNYEI (بروميثيوس الكائن الحى) PROMÉTHEUSZ CREATURE - بموسيقى بيتهوفن وتصميم الرقصات سلفاتور فيجانو SALVATORE VIGANO، عرضٌ استعمل أسلوبين ويقف بين الكلاسيكية والرومانتيكية. بعد عدة سنوات يُخرج فيجانو باليهاً تاريخياً فُرجويا-أغلب الظن كان يعود إلى ذكرياته فى بلاد الروسيا-فى ميلانو بعنوان SZTRELECEK LÁZADÁSA يحاول الديكور فيه إعاة نمط مهجور مُمات ARCHAIC لإثبات توثيق تاريخى. وفى بيترفار يُجهّز إيفان فالبرج IVAN VALBERG إحدى الباليهات الوطنية المحتمسة للدفاع عن الوطن PATRIOTعلى غرار باليه (البطلة الجديدة AZ ÚJ H´ÓSN´Ó أو أبنة القوزاقى عام ١٨١٠ ميلادية، وباليه (حب أرض الوطن) ASZÜL´ÓFÖLD SZERETETE عام ١٨١٢

ميلادية. والذى أفرز حادثة تاريخية شهيرة، فبعد عرض الباليه جاء أعلان عن الجيش وحب الوطن، فاندلع الآلآف من الشعب يسجلون أنفسهم للانخراط الفورى فى وحدات الجيش (١٠).

فى نهاية القرن كان النصف الخارجى لأوروبا قد أستقرت دوله على أن يجرى التمثيل فى المسارح القومية بها يومياً، والمجر نموذج لهذا الاستقرار. كَلَمَنْ لاسلو KELEMEN LÁSZLÓ رغم عدم إقراره للغة المسرح وبعض الملاحظات على المجتمع المجرى، إلا أنه-وبطولة خارقة-ساعد فى تكوين احتراف فن التمثيل مابين أعوام ١٧٩٠، ١٧٩٦ ميلادية. نوعية جماهير المسرح المجرى فى السنتين الأولى والثانية من الاحتراف كانت من الطبقة الأرستقراطية وأعضاء البرلمان المجرى. أما البلاطين PALTINE * فكانوا خارج دائرة المسرح. عام ١٧٩٢ ميلادية يُصدر البلاطين ومستشاروهم قائمة بمن تنطبق عليهم "الطبقة الرفيعة" NEMES OSZTALY: موظفو الدولة والحكومة، ضُباط الحاميات والمواقع العسكرية والحصون GARRISON، بعض الأماكن تُركت لبعض المواطنين، فى البلكون سُمح لطلاب الجامعات باحتلال الأماكن فيه، كما سُمح لطلاب كليات الحقوق بحضور العروض. فى البدايات كانت العروض مُخصصة لإرضاء الطبقة العليا حتى تعكس صورة من أعمال الممثلين المتجولين الألمان فى

---

* البلاطين هُم كبار موظفى البلاط، والمتمتعون بامتيازات إمبراطورية أو ملكية، وأمراء الاقطاع فى العصر الإقطاعى-المترجم.

السـابق، ولم تسـتطع البدايات فى المسـرح القومـى أن تضع يدها على أفكار "أو تطلعـات المواطنين وطمـوحـاتهم". تحـدد "مـسـتـوى العـروض الأولى" على الآتى: مسرحيات رقيقة الشعور SENSITIVE، مسرحيات حزينة دامعة مُثيرة للشفقة WOEFUL، مسرحيات غنائية، مسرحيات كوميدية مُنوّعة [11]. لم يختلف كثيراً عن هذه الخارطة المسرحية برنامج البؤرة FOCUS-GÓC التياترالى الذى بدأ عام ١٧٩٢ ميلادية فى كولچفار. كان فن التمثيل يجرى بالتبادل والخبرة بين الممثلين، لكنه تيار امتاز باللجوء إلى عروض الغناء الباكى.

فى مـوقع آخـر سُـمى (فـرقـة بشـبت الثـانيـة) "MASODIK PESTI TARSULAT والتى عملت بين سنوات ١٨٠٧، ١٨١٥ ميلادية بقيادة رجال من الوُجهاء سواء من المجتمع أو من زعماء مهنة من المهن. مثّلت الفرقة الثانية هذه فى مكانين (HACKER-SZÁLA, RONDELLA)، وحققت سُمعة طيبة بين المشاهدين بفضل ريبرتوارها وجرأتها على تقديم مسرحيات الجرأة والشجاعة VITÉZI JÁTEK. أغلب جماهيرها كانت من الصُناع ولذلك فلم تتلق الفرقة أية مساعدات أو اعانات مالية بغرض إرهاقها وإضعافها.

فى تلك الأوقات ناقش البرلمان المجرى قضية العمل المسرحى اليومى فى ريبرتوار المسرح القومى، ووضع سؤالاً: هل تقتضى العروض درامات مجرية محلية للتعبير حقاً عن قومية المسرح؟ أصدر البرلمان توصية بأن تكون الدرامات المجرية مُعبرة عن القومية الوطنية وكذا القوميات الأوروبية الأخرى. ثم يُعلن

البرلمان عن مسابقة لأنشاء متحف ترانسيلفاينا لكن الفكرة والمسابقة تفشلان. كذلك مسرحية كاتونا يوچاف-اللامعة KATONA JÓZSEF لم تعرفها الجماهير. امتلأت مسارح العاصمة بالفرق المسرحية القادمة من الريف المجرى، لكن هذه الفرق لم تستطع أن تُحرز نجاحاً لدى جماهير العاصمة.

أستطاعت فرقة سيكشفهيرڤار بين موسمين مسرحيين عامى ١٨١٨، ١٩١٩ ميلادية أن تُحقق الدراما الرومانتيكية المجرية على خشبة المسرح لفت الأنظار إلى الفرقة ثم إلى المسرحية الرومانتيكية فى المجر، لأن عدداً من كُتاب الدراما المجريين الشعبيين بدأ حياته فى الكتابه الدرامية من هذه النقطة. كيش فالودى كاروى KISFALUDI KÁROLY الذى كتب درامة (التتار فى المجر) TAÁROK MAGYARORSZÁGON ونافذاً منها وبها إلى الرأى العام المجرى موقظاً ذاكرته إلى تاريخ أسود كان قد مضى، لكن (القومية) المعاصرة بفهم الجماهير لها أستوعبت التاريخ التتارى البغيض. ومن ناحية أخرى: تظهر درامات كاتونا يوچاف لأول مرة على المسرح، وهى درامات غير معروفة أو شائعة: اشتڤان، ملك المجر الأول، كرسى لوتسا , HÉDEVÁRI CECILIA LUCA SZÉKE، لكنها مع ذلك تشق طريقها متأخرة بعض الوقت [١٢].

يكاد يكون نفس الموقف متشابها مع جيراننا الأوروبيين. فى وارسو بدأت "فرقة X " إكس من عام ١٨١٤ ميلادية العمل تحت قيادة لودڤيك أو سينسكى LUDWIK OSI´NSKI بعد تسلمه القيادة من بوجسلاڤسكى. بدءاً من عام

١٨٢١ ميلادية وتُقدم الفرقة كوميديات رومانتيكية للدرامى الكسندر فِردّرو ALEKSANDER FREDRO (ZRZEDONSC I PRZEKORA - كثير الشكوى والجرئ)، (PAN GELDHAB - السيد جلدهاب)، (DAMY I HUZARY - سيدات هَوْصَارْ) * .... إلخ. تتشابه الأعمال الدرامية عند فِردرو البولندى مع درامات المجرى كيش فالودى كاروى.

وفى براغ، وفى نفس الوقت يكتب VÁCLAV KLIMENT KLICPERA درامات عن الفُرسان تصل إلى العروض المسرحية، وهى درامات تتشابه إلى حد كبير مع درامات المجرى كاتونا يوچاف المبكرة: ZIZKUV MEC (سيف زيزكا)، SOBESLAV. عام ١٨٢٦ ميلادية تُولد أول أوبرا ضاحكة باللغة التشيكية بصوت شعبى عصرى DRÓTOSTÓT، من عمل FRANTIˇSEK SKROUPˇ وفى نفس الوقت أيضاً تظهر أول أوبرا تاريخية بولندية من تأليف چوزيف آلْسنَرْ JOZEF ALSNER بعنوان: LESZEK BIALY ÉS JAGELLLÓ- TANCZYINBEN. أما فيما يختص بالمسرحية الدرامية ففى ذلك الوقت تقريباً يبدأ "أبُ المسرحية القومية التشيكية" MATEJ KOPECK´Y ماتِىْ كوبتسكى-الناقد الاجتماعى ومُبدع عرائس: (الفلاح PARASZT والبخيل DOPITA ZSUGORI، وكاسبار KASPAREK وسيد القلعة FRANCI, A VÁRÚR KALUPINKA).

---

* الهَوْصَارْ HUSSAR، هُم الجُند فى وحدة من الوحدات العسكرية الأوروبية على طريقة سلاح الفرسان المجرى الخفيف فى القرن الخامس عشر الميلادى-المترجم.

يبدأ كوبتسكى فى تقديم "دراما الشعب" التى أصبحت تُمثل الشعب وبلاده تشيكياً [١٣].

فى موجة الإعداد للرومانتيكية الكبرى نعثر على خط آخر. تخرج فرق إنجليزية إلى باريس عام ١٨٢٢ ميلادية ثم بعدها جماهير الطبقة الفرنسية (الإليت) ELITE والتى كانت تُقدر شكسبير حق تقديره وتعترف بعبقريته الكبيرة، إلا أنها تبعت رأى ڤوليتر VOLTAIRE فى الشاعر الإنجليزى والذى اعتبره همجياً غير متمدنٍ BARBAR، لكنها رغم ذلك شاهدتْ أعماله فى فرنسا على خشبة المسارح الفرنسية من إعداد چان فرانسوا دوكيس JEAN-FRANÇOIS DUCIS . أما العصر الآن فقد أتى بأساليب مسرحية أخرى حققت نفسها بنفسها .عام ١٨١٤ ميلادية يُقلع الممثل الانجليزى الشهير ادموند كين EDMUND KEAN عن صباغة شعره ولحيته باللون الأحمر عند تمثيله دور اليهودى شيلوك فى تاجر بندقية شكسبير. بل انه ليسير بالشخصية إلى الطريق التراجيدى (مع أن التقسيم الشكسبيرى الذى جاء بتصنيف الأستاذ عباس محمود العقاد فى إحدى مؤلفاته اعتبرها كوميديا. لكن كتاب " دليل المسرح " SZINHÁZI KALAUZ ص ٢١٤ يُعنّون المسرحية بلفظة "SZINMŰ" بمعنى مسرحية أو دراما DRAMA ,PLAY - المترجم). ومع أن الحياة الشخصية لشيلوك تمتلئ بعناصر " الرومانتيكية " ROMANTIC ELEMENTS فإن خصائص الشخصية المكشوفة غير المحتشمة SUGGESTIVE هى التى تُقرر الحكم على شيلوك.

أما تشارلس كمبل CHARLES KEMBLE فيمثل الوجه الجديد للقرن التالى، ليس لأن شخصيات دراماته شابة وأبطاله من الذين يجذبون المشاهدين، ولكن لأنه وجّه وقاد المسرح الإنجليزى فى العشرينيات من القرن الجديد إلى فكرة التوثيق والموثوقية AUTHENICITY. فى اعمال المناظر والديكور وكذا فى الأزياء، خاصة فى الدرامات التاريخية المرتبطة بعصر من العصور أو زمن من الأزمان. وهو ما أستفاد منه كثيراً السير والترسكوت SIR, WALTER SCOTT فى قصصه التاريخية (١٤).

عندما بدأ عصر الإصلاح الفرنسى ١٨٢٤ ميلادية رافعاً الملك شارل العاشر X. CHARLES إلى العرش تحركت القُوة المضادة بالهجوم . لم يمض وقت طويل حتى اصطدمت البرجوازية الفرنسية بكل طبقات المجتمع. حاربت البرجوازية الكبيرة من أجل دَفْع التعويضات عما أصابهم من خسارة بسبب هجرتهم إلى الخارج. إن أول حلقة فى سلسلة الأزمات هو نداء طبقة العمال عام ١٨٢٦ ميلادية للدخول إلى المعركة. وهكذا يبدوا أن أى شئ لا يمكن أن يحدث مصادفة، كذلك لم تكن مصادفة أن يستدعى ويستعيد الكاتب الطليعى الرومانتيكى ROMANTIC AVANTGARDE كازيمر دو لاڤين CASIMIR DE LAVIGNE عام ١٨١٩ ميلادية (صلاة المساء الصقلية VESPERS) وأن يُعيد الإبتهالات LITANY . وبعد سنتين يكتب درامته (الشخص المنبوذ PÁRIAH)، وأن يكتب بعد ذلك بروسبير ميريميه PROSPER MÉRIMÉE درامة عنوانها JACQUERIE ١٨٢٨ ميلادية "تاريخ للأحداث" بتأثير من متراس- حاجز BARRICADE أقامة العُمال علانية عام ١٨٢٧ ميلادية .

إن أهم تغييرات فى المحتويات CONTENTS تبدو فى أعمال الرومانتيكى الأكبر ڤيكتور هوجو VICTOR HUGO عندما عُرضت فى فبراير عام ١٨٣٠ ميلادية مسرحيته (هرنانى) HERNANI. لقد جَرَّأ هوجو الجماهير لتستقبل الميلودراما فى صورة شعرية إذا بدت الصفة الشعرية POETICALNESS فى هرنانى عالية النبرة فى كل المواقف الدرامية، والتى اشتعلت إحساساً بالحماس الثورى لدى الجماهير. فالشباب " الأُسُود" ("LIONS") قد انفتحت أمام وحدتهم أشياء كانت فى سرائرهم يحلمون بها. لقد ظلت أدوار الممثلين فى "HERNANI CAST" فترة طويلة تعكس خبرتهم وأحاسيسهم الرومانتيكية العالية فى مدى نصف عام فقط انفجرت ثورة يوليو التى اعطت زَخَماً ودَفْعاً للمحاربين من اجل الحرية و مُثُلها عند البلچيكيين، والألمان ، والبولنديين، والإيطاليين، حتى عام١٨٣١ ميلادية حين كتب جوته (فاوست) الذى كان يقترب من مفارقته للحياة كلماته المُبشرة بعالم جديد: .... "أتُوق وأحلُم بشعب حُر فى أرض حرة" (ترجمة تشوربا چيزى- CSORPA GY´ÓZ´Ó).

هذه الحرية كان فن المسرح فى أشد الحاجة إليها. ففى العقود الثلاثة الأولى من القرن إكتمل تقييم وتقدير الدراما الأدبية كما التأم الصدّع الذى كان ينخر فى عظام الريبرتوار المسرحى اليومى. هذا الموقف التاريخى لحالة المسرح وصفه چورچ جوردون بايرون GEORGE GORDON BYRON مُبكراً والتى ذكر فيه عبارته الشهيرة فى الدراما على خشبة المسرح بأنها "من رابع المستحيلات"

TÖKÉLETESEN LEHETETLEN، إذ بعلاقته بمسرح دروری لین DRURY LANE كان يرى أن المَقْت DETESTATION قد وُلد وعشش فى حياة المسرح. فإذا ما تتبعنا قائمة المسرحيات والدرامات التى لم تصعد على خشبة المسرح تمثيلاً فإن صورة قاتمة مخيفة تظهر أمامنا بلا شك. وهنا نعرض لأهم هذه المسرحيات: لم تر النور المسرحى مسرحية بايرون KAIN، ولا دراما شيللى SHELLEY التراجيدية CENCIEK، ولا مسرحية نابليون NAPOLEON لكريسيتان ديتريش جريب CHRISTIAN DIETRICH GRABBE تماما كما لم تصعد على المسرح مسرحيتا كرومويل، ماريون ديلورم CROMWELL، MARION DELORME.

- من ملكية المواطنين إلى الربيع ١٨٤٨ ميلادية

جاءت ثورة يوليو الفرنسية لتشطب على مصطلح (الرقيب). فى القصر الأحمر بباريس CHATEAU ROUGE رقصت الراقصات الأولى فى الأوبرا الكبيرة الباريسية-ومن بينهن LUCIEN PETIPA بالمجان فى عروض الرقص التى أُقيمت فى شوارع باريس لتهنئة الجماهير بالثورة وتسليتها بعد طول عذاب. بدا النصر لفترة انتقالية. اهتز الاقتصاد البرجوازى لقيام الثورة. رفعت "مَلكية

المواطنين" أمــيــر أورليــانز LAJOS FÜLÖP-ORLÉANS-PRINCE إلى السلطة فى بضعة أيام قليلة. هكذا تم فى عام ١٨٤٠ ميلادية عرض مسرحية VAUTRIN المأخوذة عن قصة GORIOT APÓ للكاتب القصصى أونورى دو بلزاك HONORÉ DE BALZAC . أحدث العرض المسرحى فضيحة مُخزية SCANDAL فقد ظهر على المسرح بطل المسرحية-وأسمه باسم المسرحية نفسها-الممثل الرومانتيكى الكبير فردريك لُومِتْر FREDRIC LEMAITRE (تلميذ تالما وخليفته) مرتدياً القناع مُذكِراً بالماضى المسرحى العتيق. كما يرتبط أسم الممثل فردريك لومتر أيضاً بالميلودراما "العصرية" (روبرت وبرترام) ROBERT AND BERTRAM التى جــاءت كنوع جــديد من أنواع ونماذج المسرحيات العصرية التى كشفت وعرّت فُرسان الصناعة فى شخص واحد منهم هو روبرت ماكير ROBERT MACAIRE. لقد كشفت المسرحية فى دقة متناهية (العلاقات)، والتى أشار إليها كتابةً ماركس MARXفى تشبيه له: "فى حكومة ملكية يوليو ... تكوّنت وتأسست مساهمة JOINT-STOCK COMPANY لضرب الاقتصاد القومى الفرنسى .... كان لايوش فيليب مدير هذه الشركات، بينما كان روبرت ماكير على العرش [١٦].

تستوعب الرومانتيكية الكُبرى الهزّة، بدليل ميلاد الأعمال القوية لڤكتور هوجو (كين، روى بلاس) KEAN, RUY BLAS ونفس هذه الهزّة الدافعة تأتى بنجاحات-لكن على مستوى البوليڤار BOULEVARD - للتقنى الدرامى الممتاز يوجين سكريب EUGÈNE SCRIBE وعلى مستوى القارة الأوروبية كلها. فبعد

الثورة ينتمى سكريب إلى الدراميين نصف الليبراليين، ولايزال أسمه حتى اليوم ودراماته يعلوان فوق مسرحيته (كوب ماء) EGY POHÁR V ى Z ككاتب من أنضج كُتاب الليبرتو الرومانتيكى فى الأوبرات الكبيرة. وهو مايؤكد لنا أنّ الموضوعات الرومانتيكية قد امتدت طولاً وعرضاً إلى الخارج، وأن الأعمال الأوبرالية الكبيرة والفخمة لنماذج مايربير MEYERBEER قد أحرزت نجاحاً بين الجماهير. فى نفس العِقد الزمنى يخرج علينا شكل تياترالى آخر هو (الباليه الرومانتيكى) يكشف عن علاقات الأُلفة والمودة INTIMACY للعصر ولشخصية THÉOPHILE GAUTIER تيوفيل جوتييه. بدءاً من عام ١٨٣٦ ميلادية يكتب ناقد فن الرقص بجريدة (لَابِرِسْ- LAPRESS) الفرنسية: "إن كل خَفِى وسِرِى وبعيد، وتحت الأرض، كل هذه المخبوءات تظهر الآن مُتسمة بالألفة وسط علاقة إنتاجية فنية رفيعة فى عروض الباليه"[١٧]. أسس قواعد هذا النوع الجديد(الباليه) مُصممان نابهان فى رقص الباليه. الأول كارلو بلاسيس CARLO BLASIS فى عشرينيات القرن فى مسرح اسكالا-ميلانو SCALA-MILANO، والثانى هو أوجست بورنوفيل AUGUSTE BOURNOVILLE فى كوبنهاجن. لقد خرّجت المدرستان فنانين وفنانات كبار فى رقص الباليه : مارى تاجليونى، كارلوتّا جريسى، وفى المجر فانىّ إلسلر. MARIE TAGLIONI, CARLOTTA GRISI, FANNY ELSSLER. بعد عدة سنوات تصل نجوم الرومانتيكية إلى بلاد النصف الخارجى لأوروبا. كانت مصادفة طيبة أن يكتب الدراميان إتقش يوجاف، الكسندر فردو EÖTVÖS

JOZSEF عـام ١٨٣٤ مـيـلادية درامـتـهـمـا .. التـرجـيـدية المصـيـرية (انتـقـام) BOSSZÚ. لكن مما لاشك فيه أن تراجيديات المصير الفرنسية كانت فى المقدمة على الدوام. بين أعوام ١٨٣٦، ١٨٣٨ ميلادية يكتب سيجليجاتى أدا SZIGLIGETI EDE أعظم أعماله DIENES ÉS VAZUL (كان طبيعياً أن يُوقف الرقيب عرض المسرحيتينْ) وتلحق بهما رقابياً مسرحية PÓKAIAK (العناكيب - SPIDERS)، كما يجرى مَنْع عرض دراما ڤيريش مارتى ميهاى VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY المعُنونة MAROT BÁNJA (لعنةُ مـاروت).
عام ١٨٣١ ميلادية يكتب ڤيساريون بالينسكى VISSZARION BELINSZKIJ الناقد الروسى الكبير تراجيديا (ديمترى كالينين) DIMITRIJ KALINYIN التى كانت سبباً فى إغلاق الجامعة من جراء عرضها جماهيرياً. فى الأرض الإيطالية كانت الأحوال أكثر تميُّزاً. تُمثل أعمال جيامباتستا نيكّولينى GIAMBATISTA NICCOLINI التى تحمل هجوماً على لودڤيكو اسفورزا LODOVICO SFORZA بل وعلى البابوية عام ١٨٤٣ ميلادية وتحديداً فى دراما ARNALDO DA BRESCIA (١٨) . بعد ضعف نتائج الثورات لم يتم نجاح تنظيمات أخرى تتجه ناحية التقدم الاجتماعى. فيعود البرنامج الإصلاحى إلى الطبقة المثقفة (الأنتلكتوال) وإلى العامل العقلى BRAIN-WORKER، لكن حرب هذه الطبقة كان يتجه إلى صف "الشعب"، بل إلى طبقة العُمال التى كانت فى طريق البناء ساعتها. وبين الفكر الليبرالى وحتى الفكر الراديكالى تتسع الجبهات والتكتلات السياسية FRONTS : يدخل تحت هذا الخط قانون

الاصـلاح الإنجليـزى عـام ١٨٣٢ مـيـلادية REFORM DECRR ، ثم تـرتيـبـات GIOVANE ITALIA فى نفس السنة . وبين عـام ١٨٣٤، ١٨٣٨ مـيـلادية تعود مـحـاولات تشارتيستا CHARTISTA فى إنجلترا، والتى توازت فى نفس الوقت مع JUNGDEUTSCHLAND حـركـة الشـبـاب الألمانى، حـركـة BUND DER GERECHTEN ("إتحاد الحقائق") بتعاون مع حركة الشباب الألمانى. فى النمسا ظهـرت حـركـة ("VORMÄRZ ("MÁRCIUSELS - أول مـارس. وفى المجـر عندنا وُلدت جـمـاعـات ضـمـيـر الحـقيـقـة. وكلها إتحـادات وجـمـاعـات إصـلاحـيـة أنتلكتواليـة تعكس "الثورة فى الآداب". إحـدى عـلامـاتهـا الدرامـيـة مسـرحـيـات دوجـــــلاس يُّرولـدس DOUGLAS JERROLDS . بـدءاً مـن عــــام ١٨٣٢ ميلاديةTHE RENT DAY, THE FACTORY GIRL (يوم الأجر اليومى، ابنة المصنع)، أو سلسـة القصص المُعّدة عن تشـارلس ديكنز CHARLES DICKENS (والتى عُرضت بين أعوام ١٨٣٨و١٨٤٥ ميلادية بلا توقّف على المسرح).

تنبثق فى المسرح الڤييناوى أعمال درامية للدرامى يوهان نستروى JOHANN NESTROY التى تُعـبـر فـى إنفـتـاح مُنطلق عن فَـارْس درامـى مملوء بـالحس الاجـتـمـاعـى النمـسـاوى. LUMPACIUSZ VAGABUNDUSZT(١٨٣٣ ميلاديـة)، تتبعـهـا دراما (الدور الأرضى والـدور الأول-١٨٣٦ ميلادية). ثم تتوالى درامـات تصـور حياة ڤـيـينا تصـويراً وثائقـيـاً (وبينهـا مـعـاناة بعض مـناطق الريف النمـسـاوى)، حـتى يصل نسـتـروى فى (فَـارْسـاته) إلى درامـتـه SZABADSÁG MUCSÁN قطعة ثورية سـاتيـرية. هذا الصف من الدرامـات اسـتـهدف الهـجوم

على نظام ماترنيخ METTERNICH منتهزاً كل فرصة لفضح النظام وتعريته والإعلان عن موبقاته كلما سنح الوقت بذلك-لكن نفس الدرامات قد أدانت نفاق صغار المواطنين والأخلاق الضعيفة المستكينة التى يدّعون التحلّى بها، كما شنّتَ حرباً على شعار الاقتصاد البرجوازى الجديد[١٩].

أستطاعت الجماهير والشعوب الأوروبية استيعاب الحركات الثورية التى أنتشرت بين الجماهير، وأعترفت بها طريقاً إلى التقدم الاجتماعى. وهو ما قدّم للمسرح وللفنانين فُرصاً واسعة لتحضير موقف الثورات. فهاهو لودفيج برنا LUDWIG BÖRNE أحد المجُهزين الروحيين لثورة ١٨٤٨ ميلادية يظهر مراراً بين عامى ١٨٣٢، ١٨٣٤ ميلادية فى شرفات المسارح يُعلن عن تثمين قومية الفنانين، وعن أحقّيتهم بالاشتراك فى الحرب الاجتماعية لصالح المجتمع. هكذا تولد مسرحيات الروسى جوجول GOGOL ترفع من آراء وقوة الجماهير وإتحادها . فى عام ١٨٤٦ ميلادية يُعلن الدراميان المجريان سيجليجاتى أدا، كيش فالودى تأسيس جمعية يحاضران فيها عن أنّ "المسرح المجرى مُخول لارتياد الطُرق الشريفة-عبر دراماته وريبرتواره- والإتجاه إلى عروض تُوجه الشعب المجرى وتُبصره ناحية مصير آمن." وهو نفس الهدف والطريق الذى أعلنه وسار على خُطاه عدد من شباب فنانى المجر المسرحيين: أجرسّى جابور، ڤاهوت إمرا، أرديبى يانوش، كازينتسى جابور.

Egressy Gábor, Vahot Imre, Erdélyi János, Kazinczy Gábor.

لقد اتسعت حلقة الاتجاه للشعب، كما يشير إلى هذه الحقيقة إتفش يوچاف فى إحدى مقالاته عن الدراماتورجيا : " فى قرننا الذى نعيشه ونحياه ذهبت الدائرة الفنية إلى البعيد : جماهير الشعب - كانت كلمة الشاعر آنذاك، والشعب - هى نفس كلمة الشاعر الآن "[٢٠].

هذه المقولة رائعة التفكير حفّزت من رجل المسرح المجرى بارتاى أندرا عام ١٨٤٣ ميلادية Bartay Endre " إلى كتابة درامات عن حياة الشعب فضح فيها ما يعانيه من زيف وخساسة متجها إلى جانب الشخصيات الشعبية ومؤيدا لها ولمواقفها داخل حيّز كبير للفرجة المسرحية "، مما دفع بالدرامى سيجليجاتى أدا Szigligeti Ede إلى كتابه درامته (الجندى الهارب) Szökött Katona التى بدأت علامة المسرحيات الشعبية المجرية بموجة من الأعمال الناجحة جماهيريا عند الشعب المجرى. ومن الحق أيضا ذِكر چوزيف كورزينوفسكى Józef Korzennwski التى قدّم فى كراكّو - بولندا مسرحية بعنوان A Kárpati Gurálok . تُندد بعداوة الصحافة للجنود. هذا النمط من المسرحيات يختلف فى منبعه ومصدره تماما عن عروض ڤيينا المسماة Volksstück المسرحية الشعبية، كما يختلف عن النوع الآخر Zauberposse (المسرحيات السحرية الهزلية).

وكما نلاحظ فإن نسترو ى Nestroy كان قد تعدّى بدراماته هذه الأنواع الڤينياوية. وهكذا عبّر أجرسّى Egressy عن الموقف المسرحى وعن الظروف التى جاءت بنوع الڤودڤيل " Vaudeville : "كانت تغييرا إلى الأحسن عندما بدأ

الدرامى سيجليجاتى أدا حياته الدرامية بالفودفيل مُصورا الماضى فى صورة الحاضر المسرحى، وما هو أكبر حظ لحياته وأعماله.. ولعله يشكر فكرة الفودفيل الفرنسية التى كوّنت مدرسة للتمثيل قبلتها الجماهير، بعد أن فتحت الفكرة أبعادا تراجيكوميدية Tragicomicum ومؤسسة حقلا واسعا فى فنون التمثيل ... لأنها (يقصد الفودفيل – المترجم) أتاحت فرصة نادرة لشاعرية المسرح، ولحياة شعبنا، ولوّنت بألف لون ولون التمثيل، والأغنيات المسرحية، والرقص المسرحى لتظهر كل هذه الألوان معًا مجتمعة ناضرة على خشبة المسرح مزروعة فيه متجذرة فى الأعماق الدرامية " [٢١].

أما قمة التطور للدرامات فقد جاء به تشيكوش Csikós عام (١٨٤٧ ميلادية).

خلف الدرامات الرومانتيكية برزت أعلام وبذور النظرة الواقعية للمجتمع. وفى هذا الطريق قُدمت أعمال كارل كوتزكوف : Karl Gutzkow درامته المعنونة Zopf und Schwer (الخط الأحمر والسيف) عام ١٨٤٤ ميلادية، ثم درامته (أوريل أكوستا) Uriel Acosta عام ١٨٤٦ ميلادية تعرض الصراع الدموى بين النبلاء والأرثوذكسية. غاص فى إبراز الرومانتيكية التاريخية سيجليجاتى (ومسرحيته - Gritti جريتى) ، وكذلك نحا نحوه تالاكى لاسلو Teleki László (ودرامته - Kegyenc المعبود)، ثم مسرحية ليونا Leona لِتسكو بال Czakó Pál (والتى تدخّل الرقيب الحكومى لتغيير اسمها إلى يوديت Judith) إضافة

إلى عديد من دراميى العصر المجريين الذين أعلنوا بمسرحياتهم ضيق الصبر ونفاذه فى بلدهم المجر الشابة فى إطار تراجيكوميدى (٢٢).

فى تلك الفترة نفسها كتب البولندى الدرامى فردرو Fredro عن نصيب وحصص طبقة الإليت مسرحيته Dozywocie عام ١٨٣٥ ميلادية. وفى رومانيا كتب الدرامى ڤاسيلى ألكساندرى Vasile Alecsandri ناقدا موضات الدراما الغربية، وكان له الفضل فى نقل المسرح فى رومانيا إلى العروض اليومية المستمرة (عام ١٨٤٤ ميلادية). ومن بين الإيطاليين نذكر ڤينتسنزو مارتينى Vinecenzo Martini الذى قدّم فى عام ١٨٤٥ ميلادية مسرحية (فارس الصناعة) Cavaliere D'industria بينما يكتب زميله الإيطالى باولو چياكوميتى Paolo Giacometti دراما (الشاعر والبالرينا) Költo És Balerina - Il Poeta E La Ballerina. وسط هذه الأجواء الدرامية يظهر نوع جديد من المسرحيات يُطلق عليه (كوميديا الاختيار) "Választási Vigjáték" دراما المجرى نوج إجناتس Nagy Ignác المعنونة (Tisztújítás اختيار وتجديد السلطات) مسرحية تُبشر بانبثاق الأشكال الديمقراطية فى دول وسط وشرق أوروبا وتفضح النظم الإقطاعية والاستبدادية. ويلجأ درامى آخر هو چوزيف كاتيان تيل Josef Kajetán Tyl إلى درامات تحمل أعنف الأصوات مناصرا حقوق الشعب العامل عام ١٨٤٨ ميلادية، وكما يبدو فى مسرحيات شعبية مجرية أخرى عام ١٨٤٧ ميلادية (نفير استراكونسكى Strakonicky،Kutna Dudák، Hora - I Bányászok ، عشرون يانوش Husz János . يكتب الدرامى

الفـرنسى فـيلكس بيـات Felix Pyat كـواحـد من الديمـقـراطيـين الراديكاليـين درامتـه Le Chiffonnier De Paris (جـامـعـو خِرق باريس) تحـمل إرهاصـات اشتراكية ، عندما عُرضت فى بشت بالمجر نالت نجاحا جماهيريا ساحقا [٢٣].

عندمـا بدأت المؤسـسـات المسـرحيـة والفنيـة كـان من الطبـيـعى أن تزداد دور المسارح نظرا لاتسـاع قاعدة الجماهير المقبلة فى شغف على المسـرح. هنا نعرض لعـدة أمثلة فـقط على ذلك: عـام ١٨٣١ ميـلادية بناء على اقـتـراح كيش فـالودى شـاندور Kisfaluoy Sándor أُفتتح مسـرح بلاتون فيراد Balatonfüred . بعدها بعـام واحـد يُعلن سـيـتـشـينى إشـتـفـان Széchenyi István دراسـتـه عن الفكر الاقتصادى عن طريق المسـرحية. وبسـرعة البـرق يُبدأ فى بناء (المسـرح المجرى) - Magyar Színház فى قلعة بشت، بعدها وتحديدا فى يوم أغـر ٢٢ أغسطس ١٨٣٧ مـيـلادية يفـتـح المسـرح أبوابه للجـمـاهـيـر، وعـام ١٨٤٠ مـيـلادية بصـدور القـانون Xliv تُعلن تسـمـيـة المسـرح باسـم (المسـرح القـومى) Nemzeti színház. أحْيَا Joakim Vujic يواكيم ڤويتس (١٧٧٢ - ١٨٤٧) ميـلادية فكرة المسـرح اليومى الدائم، وبعد ذلك عـام ١٨٤١ ميـلادية يُعمم التجـربة فى بلجـراد Belgradفـيـقـيم مسـرحـا فى مـقـر مـصلحـة الجـمـارك يعـرض عليه العـروض المسرحية.

عـام ١٨٣٩ مـيـلادية تكثـر المقـالات والكتـابات عن المسـرح الليـرى القـومى " Illir " - Illyrian فى زغرب Zagrab بينمـا بين عـامى ١٨٣٣ ، ١٨٣٧ ميـلادية بدأت فى بوخـارسـت - رومـانيـا جـمـاعـة Societate Filarmonica، ثم مـعـهـا وفى

نفس الوقت تتكون فرقة مسرحية للدراما فى إياسى Iasi. ثم يفتتح ميهائيل كوجا لنسينو نجروزى، ومعه فاسيلى الكساندرى المسرح باللغة الرومانية [٢٤].
. Mihail Kogālniceanu Negruzzi , Vasile Alecsandri

فى غرب أوروبا تحدث تغييرات مسرحية مهمة عام ١٨٤٣ ميلادية فى بريطانيا. تحددت قواعد لفنون التمثيل المسرحى Theatre Regulation Act كسرت الاحتكار فى المسرح الذى استمر سابقا لعدة مئات من السنين. سمحت القواعد الجديدة بطرح التسابق والمنافسة. طبيعى أن هذا النظام الرأسمالى الشكل والمظهر يمثل خطرا على الفرق المسرحية. فالزمن يؤرخ أنّ التاريخ الجُملّى " Chronogram للمسارح الخاصة " هو إفلاس هذه المسارح. اتسعت دائرة مسارح البوليفار بينما تراجعت الدرامات الشعرية الجادة. ثم راجت سمعة درامات لم تصعد على خشبة المسرح تمثيلا (دراما نابليون - كريستيان د.جرابى، دراما لورنزسيو - ألفرد موسيه Alfred Musset، ولا حتى دراما واحدة من أعمال چورچ بخنر (٤) George Büchner وإلى هذه القائمة - المحظورة ينتمى أيضا ميهائيل لارمنتوف Mihail Larmontov بمسرحيته (حفلة تنكرية) AlarcosbÁl، وكذلك فرانز جريلبارزر Franz Grillparzer بدرامتيه ليبوسًا، يهودية من توليدو Libussa, A Tolédoi Zsidón´ó ثم أهم أعمال يوليوس اسلوفاسكى Juliusz Slowacki Balladyna, Lilla Veneda,) وكذلك مُنعت أعمال زيجمونت كراسينسكى Kordian , Fantazy) Zygmunt Krasiñski على غرار مسرحيته (دراما جهنمية). وأعمال أخرى تُوقف عن

الصعود لخشبة المسرح .. أول درامات الكسندر أستروفسكى Alekszandr Osztrovszkij (بورتريه لأسرة) Családi Portré بينما لأسباب أخرى لا تُمثل مسرحية فيريش مارتى ميهاى تشونجر وتيندا Csongor És Tünde، عُرس الدم - لوركا، حياة اللصوص السلاّبين - سيجليجاتى أدا.

كما لم يُصرح الرقيب المسرحى بصعود أعمال الألمانى كريستيان فردريك هابل Christian Friedrich Hebbel. ولم تُنقَذ هذه المسرحيات من الأسْر الرقابى إلا بعد ثورة ١٨٤٨ ميلادية التى فتحت الطريق أمامها. لم تتوقف ابداعات هابل عند التأليف الدرامى بل كانت لأبحاثه ودراساته الفنيةَ تفسيرات هامة للمسرح والمسرحيين، يكتب عام ١٨٤٢ ميلادية (كلمة عن الدراما - بحث مُطوّل) Ein Wort Über Das Drama يقرر فى نتائجه أنّ " الدراما هى استمرارية الحياة "، وأن محاولات الإنسان فى مجتمعه لا بد وأن تصطدم بالصراعات التراجيدية - وهذه هى وجهَة النظر وأساس من أساسات درامات هابل [٢٥]. وإذا كانت الدرامات السابقة (درامات المواطنين أو البرجوازيين الصغار) قد تعاملت مع الميلودراما التى تُختتم بأحداث سعيدة ومُفرحة بعد الدموع والمصائب، فإن هابل يُعلن فى دراماته أن النصر على الطبقات العليا - وهو نصر يحمل التراجيديا فى طياته - إنما تختفى وراءه أسباب الانتصار: فى الأسلحة القديمة، " وأخلاقيات " المواطنين الشريفة، مواثيق شرف الطبقة الوسطى. هذه الأسباب هى التى تُدمّر طبقة الإليت. ولهذه الأسباب أُغلق مسرح

بورج BurgTheater عام ١٨٤٨ ميلادية. عندما عرض مسرحية (ماريا ماجدولنا Mária Magdolna، ساعتها قال أنطون ماستر Anton Mester كلمته المشهورة: " الآن لست أفهم هذا العالم " (٢٦).

فى ربيع عام ١٨٤٨ ميلادية جاءت عاصفة الثورة على كل أوروبا: ومرة ثانية تندلع الثورة من باريس. فى شهر مارس ارتفعت الأعلام منادية بالحرية والاستقلال فى ڤيينا وبودابست ، بعدهما الألمان فالإيطاليون وسكان براغ، ثم دولة رومانيا، بل لقد وصلت الثورة إلى ثورة المواطنين فى الدانمرك. ومع أنّ القُوى الرجعية قد ضربت بيد من حديد على أيادى الثوريين المطالبين بالحريات، فإن الرجعيين أمام تكتلات الجماهير والمواطنين الأوروبيين قد أزعجت البرجوازيين وأردعتهم، فإن الحل كان هو إذعان الإقطاعيين البرجوازيين ومندوبيهم إلى الثورة الشعبية. والواقع بعد الثورة أن أوروبا كانت متغيرة تماما بعد الثورة عنها قبل انفجار الثورة.

- متطلبات المسرحية الواقعية وإمكانياتها

حقا.. لقد انتصر الثوريون، فالتطور الاجتماعى فى أوروبا لم يهدأ ولم يبطؤ، بل مُقرِرًا أشكالا جديدة فى ميادين الاقتصاد. هذه النقلة الثورية ظهرت معالمها

بداية فى إنجلترا وفرنسا: وصل الإنتاج الصناعى إلى الضعف، توسعت حركة المواصلات بسرعة فائقة، كما تقّوى واستقر رأس المال العام. لم يكن بمقدور أحد أن يُوقف اشتراك المواطنين فى السلطة وفى مشاركة الإنتاج على اختلاف أنواعه. أما عالم الأدب فقد ظهر كما صوّره لوكاتش چيرچ Lukács György فى مؤلَّفه (تاريخ تطور الدراما الحديثة) حين ذكر: " لقد قُلنا إن كل دراما جديدة هى التى تضع مصالح الفرد فوق كل اعتبار وأن جميع القيم والحقوق والواجبات تنبثق من الأفراد، وأن المصالح الفردية يجب أن لا تخضع لسيطرة الحكومة أو المجتمع أو رقابتهما IndiviDualism ... إن أول نظرة يجب أن تسود هى السؤال الأهم... القاعدة السيسولوجية التى تنطلق منها كل التطورات"[٢٧]. النظرية سليمة ومنطقية وحقيقية أيضا أيدتها جماعات الجماهير المواطنين.

يمكن فعلا التوجه ناحية درامات المواطنين فى الآداب الدرامية لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا بمسرح يعمل فى استمرارية يومية، على اعتبار تغيرات "الأساس السيسيولوجى ". فى دوران القرن تضع بريطانيا ١٨٪ للزراعة والزُراع . فى المجر كانت النسبة لنفس فئة الزراعيين ٨٠ ٪ كانت " الخلفية " لبناء المسارح مختلفة فى الدول الأوروبية وهو ما يُوضح الأسباب المختلفة وراء بناء الثقافة المسرحية فى أوروبا. نذكر مثالا واحدا لهذه الاختلافات: فى النصف الثانى من القرن يُلاحظ أن بناء وتشييد الدور المسرحية يعود إلى أسباب خفية غير مُعلنة. فى الدول الرأسمالية وفى دورة تطورها وأمام ظهور واشتداد بأس الطبقات

الوسطى كان لابد من إرضاء الجماهير وافتتاح مسارح لها. عام ١٨٦٦ ميلادية عمل فى لندن وحدها (٢٥) مسرحًا بينها مسارح تتسع لأربعة آلاف متفرج (٤٠٠٠). وكانت دول وسط أوروبا تجاهد من أجل الاستقلال القومى وتبنى مسارح جديدة تتناسب مع أيديولوجيتها، بعض هذه المسارح انتمى إلى حركة التنوير وفى ارتباط بتفعيل الفنون المسرحية لخدمة المجتمع [٢٨].

حققت الفلاحة والفلاحون مكانا بارزا فى مسرحيات المواطنين فى بعض المجتمعات الأوروبية، بينما فى مجتمعات ثانية تحددت نفس " مسرحيات المواطنين "، وهو ما يعنى تضييق الخناق على العمل الزراعى، وحيث تحولت العادات الدرامية للإنتاج الزراعى إلى الشكل " المتحفى " Museum منتقلين إلى الموضوعات الفلكلورية وبحوثها والتى تمتلئ بها مجتمعات الفلاحين والزُراع، ولا تزال تسيطر على مجالات الدراما حتى الآن حافظة لأشكالها، لسهولة تكوينها وإعدادها دراميا بما يمكن إطلاق تعبير " الفن العالى ". لنُفكر فى الأوبرات القومية التى خرجت من شرق ووسط أوروبا تحمل عبقرية الشعوب وتقدمها بين الأغنيات وعالم الإيقاعات.

فيما يتعلق بـ " النظام الرابع " Negyedik Rend وعلاقته بفن المسرح لا يمكن اكتشاف الحقيقة والعلاقة بينهما فى سهولة ويُسر. فعام ١٨٥١ ميلادية كانت لندن تعج بـ (٧٩٪) تسعة وسبعين من سكانها يمثلون " العُمال " Working People (والشكر يعود هنا إلى انطلاق الصناعات الإنجليزية). لكن موقفهم

الاشتراكى لم يصل إلى مستوى التحقيق العالى للثقافة أو المسرحية : لذا كان لابد من بدء الحرب لإنقاذ أولاد ما بين سنىّ العاشرة والثانية عشر (١٠ - ١٢) ومنعهم من العمل فى المناجم تحت الأرض. وحتى عام ١٨٧٤ ميلادية فى إنجلترا كانت ساعات العمل لليوم الواحد تصل إلى ما بين ١٠ - ١٢ ساعة يوميا. عام ١٨٦٦ ميلادية بلغت النسبة ٦٣,٧ ٪ من مجموع المشاهدين لسكان لندن فى مسارح East End. وحسب كتابات ديكنز Dickens فإن جماهير هذه المسارح كانت تنتمى إلى البراجوازية الصغيرة من المواطنين. حضر عروض المسارح البريطانية متسكعون ومتبطلون Loafers، كسالى Idlers، عُمال الماكينات Machine Minder، عُمال أحواض السفن dock Laborious، عُمال الأسواق، صغار التجار، صغار الموظفين، عمال بيع الملابس الداخلية، صُناع أربطة الأحذية Shoe Laces، مساعدو عُمال ، صُناع الأحذية. خليط من مستويات بسيطة يتعاملون مُقبلين على مشاهدة مسرحيات المسرح الإنجليزى، ومن الطبقة الدنيا"[٢٩].

فى تلك الأوقات كان بالإمكان مشاهدة البطل العرائسى فى مسارح المدن: ليكن البطل هذا هو البطل القديم Guignol الذى دافع عن الحقيقة، أو Amiens - I Lafleurأو Liège- I tchantches، كلها شخصيات بطلة عرائسية كما شخصية Faggiolino فى بولونيا، وشخصية Sandrone فى مودينا Modena، وشخصية Gerolama فى ميلانو، أو كالشخصية المحاربة الإيطالية Rugantino. هذا التقليد العرائسى القديم ظهر فى مدينة كولونيا - ألمانيا باسم

(مسرحيات العرائس Hänneschen) تماما كما ظهرت شخصية (يانشى الحرّاق) Paprika Jánsi فى بُستان بشت Pest - Grove . عن هذه " الأبطال الشعبية المسرحية " كتب جوركى Gorkij " خلق الشعب العامل قرينه فى المسرحية Double إذ أن تجسيد عقيدة الشخصية القرينة هذه ينتقل ليوحى بأن النصر فى النهاية لابد قادم " [٣٠].

لكن النصر كان بعيدا. فبعد ثورة ١٨٤٨ ميلادية انقسمت جماعات المواطنين: البرجوازيون الكبار يتصالحون مع طبقة الإقطاع، أما المواطنون الصغار والمتوسطون منهم فقد شعروا بالخيبة وبأنهم قد خُدعوا. فنانو هؤلاء المواطنين ومن نفس الطبقة المتوسطة والدنيا حاولوا تقديم " الرومانتيكيات " أو متضادات للرأسمالية فى صور رومانتيكية Anticapitalis . من هذا البحر العميق والتجربة الثورية يتغذى ريتشارد ڤاجنر Richard Wagner ليخرج بابداعات تذكارية ضخمة Monumental: A Nibelung Gy´úr´ú (خاتم - حلقة نيبلونج) قصة الذهب اللعين، الرؤية الڤاجنرية الكبيرة التى قدمت فى القرن التاسع عشر الميلادى مؤلفها الموسيقى (ڤاجنر) مُعبرا عن ارتداده Recoil وفزعه Terror من المجتمع الرأسمالى الجديد " حسبما يذكر سابولتشى بنتسا [٣١]. كان ذلك بطبيعة الحال " عالم الأحلام الثورى ".

ساعتها تحدث الأزمة الكبرى الأولى فى حياة هنريك إبسن Henrik Ibsen الذى وقف فى أيام شبابه مُعضدا الثورة القومية فى النرويج، بل وشارك فعليا

فى عمل ثورة ترينيتر Thraniter والتى كان لها الفضل فى ميلاد أول مؤسسة بروليتارية نُرويجية كانت علامة مهمة بعد سقوط الثورة الأوروبية. فبعد دراماته التاريخية الكبرى يقدم إبسن (أفكارا مثالية مبالغ فيها Exaggerated، ولا أساس لها من الصحة Unfounded) هذه الأعمال هى براند Brand وبعد عدة سنوات بيرجنت Peer Gynt ، ("أوديسا الكاذبة الجميلة الحالمة ") ولأسباب تقنية إلى جانب أسباب أخرى لا تصل مسرحياته إلى العرض المسرحى [٣٢] . كان على چوزيبى ڤردى Giuseppe Verdi أن يتصارع دَوْمًا مع الرقيب. فالرقابة تعتبر ريجوليتو Rigoletto موضوعًا غير أخلاقى: والمطلوب هو نقل تاريخ الأحداث إلى ما بعد التاريخ الذى تجرى فيه الأوبرا. فبدلا من فرانس الأول ملك فرنسا تجرى الأحداث فى مقاطعة صغيرة إيطالية. ولا يُسمح لمضحكى القصر وبهلوانيوه إلقاء اللعنات على كبار موظفى البلاط الملكى، وأخيرا يجب الاحتراس حتى لا ترمز جُثة شخصية Gilda إلى مقتل الملك.

كما هى معروفة تماما هذه التدخلات التى حدثت فى العرض الأوبرالى (حفلة تنكرية) التى كشفت عن مصير جوستاف الثالث III. Gustav ملك السويد. لذلك فعندما قفز نابليون إلى العرش لم يستغرب أحد من إصداره مرسوما فرنسيا بمنع تمثيل كل الأعمال الدرامية لشاعر فرنسا ڤكتور هوجو Victor Hugo [٣٣] .

كان الموقف مختلفا بعد عام ١٨٤٩ ميلادية فى ملكية هابسبرج - Habsburg Monarchia. قاد فرانس يوچاف الأول I. Ferenc József الحكم بنشاط فعّال

مُنظما من حالة التراخى الشعبى، وماسًا الحياة المسرحية بعد أن حصلت الدول التابعة لملكية هابسبرج على الاستقلال القومى. تُعلن الشرطة بين أعوام ١٨٥٤ ، ١٨٦٧ ميلادية عن بيانات جاسوسية وتشغل نفسها بها من كراكو إلى ڤينيسيا ومن براغ إلى فيوميه Fiume . ثم تقوم مسيرات من لامبرج Lemberg عابرة لمدينة زغرب حتى تصل إلى راجوزا Raguza بقيادة مديرى مسارح وممثلين وراقصين فى اعتراض على سلوكيات الرقيب تجاه العروض المسرحية. تتأثر دولة المجر بالبيانات القادمة من الخارج إضافة إلى أنها تعيش هى الأخرى نفس المشكلات الرقابية. تهتف الجماهير فى المسارح باسم كوشوت وجاريبالدى Kossuth, Garibaldi. بعض مسرحياتهم التى منعتها الرقابة تُعرض فى مدينة جير Gy´ór، يغلق مكان كراسى البلكون (أعلا الصالة) فى المسرح القومى بشت، والسبب أن حفلا أُقيم بالمسرح عام ١٨٥٠ ميلادية بمناسبة عيد الميلاد الملكى، لكن الجماهير المشاهدة للعرض خرجت بعده فى مظاهرة احتجاج على القصر والملك معًا. يعرض توت شوما Tóth Soma رقصة عيّابة ساخرة Cynical عنوانها "Jaj, De Huncut A Nemet" (أوه ، يا له من مخادع هذا الألمانى)، وأمثلة عديدة لنوعيات تزخر بها المسرحيات [٣٤]. عام ١٨٥١ ميلادية يعمل ثلاثة أعضاء Comitét على تكوين " مسرح البلاط " Udvari Színház. عام ١٨٥٢ ميلادية يدخل مسرح Theaterordnung إلى الحياة المسرحية بإدارة مشتركة عملت ما يقرب من مائة عام. فى تلك الأوقات كتب برنامج عروض المسرح القومى (١) هذه السطور، والتى تُعلن اعتماد الحياة المسرحية فى كل

أنحاء المملكة : " عندما تغيب حركة الحرية وتختفى حرية الثورة، وعندما يقف القلق السياسى والمنظر المخيف كحارس أمام بوابة معبد تاليا Thália، حيث لا يُسمح بعرض أبطال الماضى ولا بتناول هذه الشخصيات أو حياتها الكبيرة حتى ولو كانت الأحداث صادقة وغير مزيفة أو ملفقة. وعندما لا يكون مسموحا على المسرح من ذِكر ما يفكر فيه الشعب أو ما يُحسه من أحاسيس تشغل باله وتجرح قلبه بنزيف من الداخل. هناك يمكن قيام مسرح البلاط أو مسرح المدينة. لكن دراما قومية أو مسرح قومى لا يمكن تخيلّ ميلاد أحدهما أو كلاهما ! " (٣٥).

وسط هذه الإشعارات والظروف يمكن فَهْم المظاهرة الجماهيرية التى خرجت بعد العرض الأول - الافتتاح لأركل Erkel (عرض هونيادى لاسلو Hunyadi László) عام ١٨٥٩ ميلادية ، والتى دعت بعد صمت طويل حتى عام ١٨٦١ ميلادية البرلمان إلى الاستماع إلى لجنة المسرح بالبرلمان المجرى لمناقشة الموقف القومى ومستقبله فى الحركة المسرحية، الذى أعد تقريره يوكائى مور Jókai Mór وكان من نتيجة ذلك أن شهر سبتمبر من العام نفسه شهر ميلاد (مسرح الشعب - بودا) على يد مولنار چيرچ Molnár György حيث عَلَتْ يافطة على مدخل المسرح تقول: " الوطنية للقومية " "Hazafiság A Nemzetiségnek".

كان الأمر أكثر سهولة بالنسبة للمسرحيات الكوميدية وللأنواع المسرحية الغنائية، لأنهم استطاعوا أن يُقنّعوا أنفسهم وأدوارهم بالقناع، وبذلك حصلوا على نجاحات مسرحية كأعمال يوچين لابيش Eugéne Labiche خاصة

الموسيقية الغنائية منها. كان للمسرحيات الكوميدية رصيد ضخم من الموضوعات كعرض دون چوان الذى يظن فيه كل متفرج من أنه الشخصية المسرحية دون چوان Don Juan، مع أنه (أى المتفرج) لا يزيد عن كونه شخصية سجانريل Sganarelle.

من مفارقات الحياة بين روح ونظرة الرجعيين وبين سخرية تتمدد وتتسع فى الحياة اليومية العادية تولد ساتيريات چاك أوفنباخ Jacques Offenbach أكثر حدة خاصة فى موسيقاها. عام ١٨٥٥ ميلادية يشهد عرض Bouffes Parisiens من فصل واحد، ومع ذلك فلم يلحظ أحد أن العرض قد يثير مشكلة النقد الاجتماعى ويؤيد أركانها كما حدث فعلا. أما المسرحيات القادمة فقد عرّت تماما الشخصيات الغريبة فى العصر ، والمفزعة المُخيفة، ورجال الدولة الحيارى، وفاقدى العقل والمنطق فى المؤسسات الحكومية [٣٦]. ومن بين هذه المسرحيات: (أورفيوس فى العالم الآخر، هيلينا الجميلة، الحياة الباريسية، صاحبة السمو أميرة جارولستاين، عصابات.

Orfeusz Az Alvilágban, Szép Helena, Párizsi Élet, Gerolsteini Nagyhercegn´ó, Banditák.

مُثلت هذه العروض ما بين أعوام ١٨٥٨، ١٨٦٩ ميلادية.

بلا أدنى شك فان تكوّن فن المسرحية الواقعية قد تم خلال عقدين من الزمان، ليس من السهولة تقرير الزمن تحديدا لأن دراسات أخرى قد ظهرت، ثم اختلفت تماما مع تحديد زمن الظهور.

يعود بروز فن المسرحية الواقعية إلى الدراسة التى تقدم بها عالم الجمال الروسى فيساريون بالينسكى Visszarion Belinszkij عام ١٨٣٥ ميلادية حيث يذكر فيها: " هنا يبدو وجه جديد آخر للشعر - هو الشعر الواقعى، الذى هو نفسه شعر الحياة... .. فجانبه المُضئ: مَنْح الحقيقة المخلصة، ليس عن طريق نقلها شعرا، لكن بطريقة تُعيد - وبالفن - إبداعا جديدا لمعنى الحياة... ليكن البطل الإنسان هو موضوع كل الدرامات، إنسان حُر مستقل، إنسان إيجابى. لا نريد رؤية صورة مثالية للحياة، إنما نُريد صُنع الحياة لنراها بعد ذلك بين أيدينا، بحلوها ومُرّها، لا نريد اجراءات التجميل والتنميق...." (٣٧).

هذا المنهج أو المانيفستو الراسخ على قاعدة فكرية إنسانية نتقابل معه مؤخرا فى العقود القادمة ولعدة مرات كثيرة. لكن حتى وقت ذلك المنهج أو الإعلان لم يكن هناك برنامج مُعدّ مسبقا لا للدراما ولا لفن المسرح. صحيح أن كتاب لوكاتش چيرج (تاريخ تطور الدراما الحديثة) لم يحمل لنا بابًا أو فصلا عن هذا المنهج. لكن سرعان ما تقدمت درامات تحمل نفس التعبيرات الواقعية ولُتمهّد لوسائل جديدة فى فنون المسرح. حاولت الكتابات الدرامية - المسرحيات أَنْ تكون أكثر موثوقية فى كل الأحوال، لا عن طريق نظرة تاريخية أو رؤية رومانتيكية، ولكن عن طريق فَهْم جديد لنوع ابتكارى يتعامل بصورة خاصة مع التاريخية. حمل هذا الجهد المُبدع الروسى ألكسى كونستانتينوفتش تولستوى Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj فى دراماته التى كتبها ما بين أعوام

١٨٦٣، ١٨٧٠ ميلادية: دون چوان، القيصر فيودور إيونوفيتش، القيصر بوريس Don Juan, Fjodor Ioannovics Cár, Borisz Cár. في الجانب الآخر من التيار الواقعي في الدراما حمل العبء الدرامي الكاتب الروسي الكبير الكسندر أستروفسكي Alekszandr Osztrovszkij الذي وقعت درامته الأولى تحت رقابة البوليس أثناء عرضها. وأدى ذلك إلى توقّف عروض مسرحياته ما بين سنوات ١٨٤٩، ١٨٥٣ ميلادية فلم تُعرض أية مسرحية من إنتاجه على أيٍ من خشبات مسارح الروسيا. لقد حاول الرجل التعبير الصادق - مسرحيا - عن عالم التجارة والتجار. يبدأ عام ١٨٥٥ ميلادية ببشائر النور لمسرحياته: Csu Zsom Piru Pohmelje (بقايا مريرة لحفلة غريبة)، بعدها (سلطان الظلام) يُعرّى فيها الامبراطورية المظلمة الروسية، ثم يكتب قمة أعماله مسرحية (العاصفة) Vihar عام ١٨٥٩ ميلادية، وبعد أربع سنوات يُهدى للمسرح الروسي Jövedclmez´ó Állás (الوظيفة المُربحة). هنا عند أستروفسكي لا نعثر على وَهْمٍ أو خداع Illusion بين الأغنياء والفقراء، لكننا نرى بأعيننا التخلف الفظيع لروسيا. وبين عامي ١٨٧٥، ١٨٦١ ميلادية يشتغل أستروفسكي على رسالة متسلسلة تناقش حال المجتمع الروسي بعد إطلاق - سراح العبيد حيث تظهر آنذاك عوامل الشرف وإلى جوانبها عوامل الخداع والرياء.

في الغرب لم يكن هناك دوى يُسمع لما يحدث في الروسيا.

في مؤلَّفِ توماس روبرتسون Thomas robertson بعنوان- Egyszavas

(كلمة واحدة فقط One-Word Only) تبحّر روبرتسون فى ما هية الدرامات الاجتماعية - (Society - Társaság, Ours - Miénk, Caste - Kaszt, Play - Játék, School - Iskola) (كل هذه القضايا الاجتماعية التى ناقشت جمعيات المجتمع، وأصحاب الأدوار فيه، والمسرحية، ودور المدرسة فى المجتمع - المترجم).

حققت الدراسة وإعلانها صوتا مواطنيا قويا نجح على إثرها - ولو بنجاح متوسط القيمة - ألكسندر ديماس الإبن Ifjabb Alexandre Dumas فقد كتب فردى ليبرتو الأوبرا المأخوذة عن مسرحيته - غادة الكاميليا - استطاع بعدها ديماس الابن أن يتجه مباشرة إلى شكل الحياة عند المواطنين. أراد كتابة درامات أطروحية Thesis - Drama على غرار الرسائل العلمية حتى يكون المسرح "ناجحا" ومنتقلا إلى مرحلة النتائج والمستخلصات، مع اعتقاده بأن الفكرة هى السبيل إلى نجاح وازدهار المسرح.

جاء صوت الدرامى إميل أوجييه Émile Augier عاليا لمعارضته بعض أفكار ديماس الابن وفَتَحْ باب النقاش معه.

حققت الدراما " الواقعية " نفسها بحاجة خشبة المسرح إلى الواقعية. ثم ظهرت بعد ذلك عناصر الخداع فيها . ثم جاء الاضطرار إلى التوثيق المعمارى للعصور - واقعيًا - وإلى تنفيذ الأزياء حسب تواريخها وأزمانها فى دقة وأمانة وموضوعية، كما أشار بذلك مسرح ما يننجن Meiningen مُوجه المسرح وقائده النبيل چيرچ الثانى II. György ومحققا كل أفكاره.

حتى بدأ استعمال ما ذكره روبرتسون عن عروض دراماته بمصطلح Box Setet بمعنى أن كل جنبات المسرح تكون مغلقة وحتى السقف يتواجد ليُكمل الإغلاق المكانى والمنظرى، ولما كان الممثلون منذ عهد جاريك Garric "يسعون إلى الطبيعية" جيلا بعد جيل، فقد جاء روبرتسون الآن ليحقق علاقات الحياة فى الحركة المسرحية.

فى ١٩ مايو ١٨٧١ ميلادية يحدد كوميون باريس Párizsi Kommün بعد مناقشات طويلة قواعد الوظائف الاجتماعية للمسارح. فى المناقشات التى دارت رأيان نعرفهما عن قُرب: هما رأى فيلكس بيات Felix Pyat، ورأى آخر للمجرى فرانكل ليو Frankel Leó . توضحت الأمور أكثر فأكثر، فالمسارح ليست قسما فى وزارة الداخلية، لكنها من الطبيعى أن تتبع وزارات التعليم، " لأن المسارح هى وسائل لتربية الشعوب".لكن غلبت على جلسة المناقشة موضوعات تتعلق بالمساعدات المالية التى تدفعها الدولة للمسارح، فقد كان غريبا أن يدفع فلاحو Berry المساعدات "لراقصات الأوبرا الفرنسية". لكنهم أعلنوا أنهم لا يريدون "فنونا حكومية"، وهو ما فسّره فرانكلين قائلا: " إذا كانوا يعتبرون الحكومة هى مصدر للمال فإن واجبها يكون هو التدخُّل فى الآداب تماما كما تتدخل فى أى موضوع تعليمى آخر "[٣٨].

خـرجت مـشكلات عَلَت سطح النقـاشـات، بدت مـؤخـرا عند الحكومـات الاشتراكية فيما يتعلق بسياسة الثقافة فيها. وكان لابد من اكتمال عصر تاريخى كامل حتى يُكمل عصر الامبريالية دورته الزمنية التاريخية.

لقاء مع الماضى:

الاستعمار والجسور المسرحية

ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديينْ توسع الإسلام فى الإمبراطورية التركية - العثمانية بما مثّل صعوبات للتجارة فى وسط آسيا. فالشعوب الواقعة على شاطئ المحيط الأطلنطى حاولت التوصل إلى تقارب جديد: الطريق البحرى إلى الهند . وعلى هذه الصورة كان البرتغاليون فى القرن الخامس عشر الميلادى يعبرون - كما يودّون - ويبحرون الشواطئ الغربية لأفريقيا. وفى نهاية نفس القرن بدأت مراكب كولومبوس Kolumbusz تجوب البحار والمحيطات حتى وصلت إلى اكتشاف الأرض الأمريكية. لم يعرف المكتشفون، ولم يكن ذلك من اهتمامنا - كأوروبيين - أن نعرف أنّ على هذا الجزء من الكرة الأرضية عاشت قبائل استمرت لعشرة آلاف من السنين، وأنه كانت لها ثقافات خاصة بها. احتل المكتشفون الأراضى والمساحات الواسعة وفرضوا استعمارا لم يسبق له مثيل فى هذه الأراضى والمساحات. لم يُقدر الاستعمار لا هذه الأماكن ولا شعوبها لكنهم استقبلوا هذه الشعوب كأنهم من بقايا " الوثنيين - Pagan " كان رفضهم هو أسلوب المعتدى المُحتل الذى يُدمرّ العقائد والتقاليد والموروثات، بل الشعب نفسه أيضا. حسب الإحصائيات

الرسمية حارب (٢٥) خمسة وعشرون مليون أفريقى خلال أربعمائة عام (٤٠٠) سنة ضد العبودية، وعلى الأخص فى العالم الجديد المُكَتَشَفْ فى الأرض الأمريكية. أما السكان القُدامى فانهم إما أن يكون المكتشف قد أبادهُم، أو أُنهم أجبروا فى القرن العشرين أن يكونوا ادخارا للمستقبل لا يعلمه إلا الله .

لم يعرف السكان القدامى إلا جسورا مسرحية أوروبية. لقد تمسكوا بالتياترالية المحلية لأماكنهم، كما عرفوا النماذج المُصدرة: مسرحيات المدرسة اليسوعية فى القرن السابع عشر الميلادى ثم مسرحيات الڤودڤيل فى القرن التاسع عشر الميلادى.

- تقاليد المسرحية الأفريقية

"أكتشف" الأوروبيون التقاليد الموروثة بجميع أشكالها. مع أنّ من الواضح أنّ "طريقة الإنتاج الأسيوى " كانت لها أشكال خاصة تُعبر عن حقيقة الأسيويين، والذى تشير إليه قبل قرنينْ من الزمان عادات وسلوكيات خاصة بهم.

إن الخطوط العامة للتقدم فى هذه الأماكن تكونت بطريقة التماثل والمطابقة Identity. إذ نتقابل مع فن الرسومات الصخرية والذى يتماثل ويتطابق مع "الفترة الانتقالية " Transitional " وشخصياتها: " Fezza, III. In Habeter "

وتعنى فريق الرسم الصخرى فى الشمال الأفريقى وقد حمل رأس حيوان تماما مثل ما كان يحدث فى كل أراضى أفريقيا من مناظر الصخور ورسومات الكهوف لشخصية الإنسان المُقنعّ [١].

حفظت هذه المناطق وقبائلها وعشائرها أسماء الحيوانات، كما حافظوا على القناع منذ آلاف السنين، كما عرفوا الطوطمية وأفكارها ومعتقداتها. وهو ما يُؤيده وجود قناع الرأس للظبى بقر الوحش المؤسلب Antelope فى Kongó الكونجو (عند قبائل بابندا Bapende). وفى مالى Mali عُثر على قناع يُمثل بقر الوحش المائى Víziantelope، وأقنعة أخرى من العاج ثرية الصنع عُرفت باسم Kompozit [٢] . كل هذه المُقدمات هى فى واقع الأمر إرهاصات تياترالية نفهمها. لكن التياتراليون الذين يعملون هذه الأقنعة يعبرون بالضرورة عن " صورة" ما يحملونها لينقلوها إلى آخرين فى حالة من حالات التقمص، أو هم يتلبسون انسانا آخر ذا قوة جبارة، وسلطان عزيز. فى ناحية فاجادوجو Vagadugu كانت الأقنعة الشائعة هناك تُعبر عن صراع بين قُوتين " طبقة عُليا" ووطنيو مُوسِى Moszi [٣]. وهناك أمثلة عديدة على انتصار القبيلة على صاحب القناع سالب الغنائم وسارقها " واحتفاظ القبيلة بالقوة والسؤدد" لعدة مئات من السنين. وهنا كان الخوف من أن إحدى وظائف القناع تتقمص الشخصية (التقمّص بالقناع) فى مراسم الطقوس الدينية. عندما كان الحدادون فى قبائل مالى يصهرون الـ Numuk فإن العادة كانت تقضى بوضع ما بين (١٠ - ١٥) عشرة وخمس عشرة قناعا ضخما للحراسة التى تقوم بها Komma . بعد هذه

الصور تقدم الأمر بعض الشئ من ناحية (تعبير القناع) وما ينم عنه أو المطلوب منه إيصاله، وذلك بتحديد الشخصية.. الشخص الإنسان Person الذى يحمل القناع على وجهه وكُنيته. فمثلاً فى منطقة بامبوتى - بيجموس - Bambuti Pigmeus عبرّ القناع عن روح الغابة، وفى أماكن أخرى عبرّ عن روح الأم وشخصية الأمومة. والحق أن هذا التقمص (بالقناع) كان يستند على وقائع سلفية مستمدة من الأسلاف والأنساب Ancestor [٤].

أوشكنا أن نقترب على أن نقترب من مصطلح الطقسيات المتجهة إلى وجهة التياترالية إذا اتفقنا على أنّ الوسيلة تحمل علامات أو خصائص " التمثيل " كما فى طقسيات ڤودو Vudu فى داهومى بنيجيريا Dahomey- Nigéria خاصة فى حالات استعمال عرائس الماريونيت Marionett.

بين مختلف أشكال الإقطاع فى أفريقيا - وعلى مستوى الحكومة - تكونت أشكال غنائية " بلاطية ملحمية" MEMETIC - EPIC تتسم بالتقليد والمحاكاة والتنكر البيئى.

أحد هذه الأشكال نموذج Bárd* وقد أُطلق عليها مصطلح Dialli (Dieli). يكتب فروبنيوس عن هذا النوع من العروض مُعتبرا إياه عرضا يتخذ

---

* Bárd قصيدة قبلية ينظمها شاعر قبلى فى مآثر الأبطال ثم يقوم هو بإنشادها، وعادة ما تدخل الملاحم فيها (المترجم).

من التقاليد الماضية صورة يرتكن إليها: " عندما تقدم العرض على قُرص مُدوّر Disk ! فإن الصورة الصوتية والمرئية كانت هى التمثيل بعينه، تنكر وتقليد ومحاكاة مصحوب بعدة شخصيات، وبعدة كلمات سريعة أحيانا ثم بطيئة أحيانا أخرى مع تغيرات فى درجة التمبو Tempo (أى درجة السرعة الواجب اتباعها فى غناء مقطع أو عزفه، أو درجة الحركة أو النشاط فى الحبكة المسرحية - المترجم). وعلى ذلك فقد كان الصوت يأتى غناءً ما بين الانخفاض والحيوية"[٥]. فى أماكن أخرى من الريف جرت نفس الصورة على نفس المنوال الذى تقدم ذكره، لكن بفرق واحد فى اسم المصطلح، إذ كان فى الريف Griot. وبغياب سلطة الدولة والحكومة فقد ضعف رمز " البلاط " ولم يتمسك به أحد. وكان من جراء هذا الضعف أَنّ ظهرت العروض آنذاك، بل والعروض التى تتابعت مؤخرا وفيها بغايا متشرددت وتائهون زائغون Vagrant، ومُهرجون مُسلّيون ، وشعراء وموسيقيون "[٦].

أخذ الأفريقيون نوعى Minstrel, Mimosz * المنسترل والميموس نقلا عن الأوروبيين. وعلى ذلك فقد انتمت المسرحيات الشعبية للجماعات المُشتركة إلى نوع درامات الميموس الكوميدية، حتى مع هذه الاختلافات الكبيرة بين اللغات

---

* Minstrel نوع من القرون الوسطى فيه مُغنى على نغمات القيثار، كما كان يُطلق نفس المصطلح على الفرق الكوميدية ممثليها من البيض لكنهم يظهرون على المسرح فى صورة الزنوج يعرضون ضروبا من النكات والأغنيات - (المترجم).

واللهجات الأفريقية، إلا أن مصطلح Kotéba كان يعنى فى مضمونه هذا النوع من المسرحيات والعروض. اشتغلت المسرحيات على إعداد نمط معين للمواقف فى الميموس: الصياد العائد من رحلة الصيد يتهم زوجته بالخيانة، مناقشات بين فلاّحى القبائل واختلافات فى وجهات النظر بينهم يضع شيخ القبيلة حلاً لها فى النهاية... إلخ.

النماذج المسرحية تدخل تباعا إلى خشبة المسرح: الجار المُفترى القاذفُ والمُشوه للسُمعه، والصياد المتفاخر بصيده، والسيد السيئ، والخادم السخيف، وآخرون من أنماط مختلفة. مسرحية بلا وسائل من ناحية الشكل، ولا ديكورات أو مناظر، كما لم تكن هناك حاجة تدعو إلى استعمال الأزياء المسرحية. ومع ذلك فمن زاوية الأساس والمبدأ الروتينى فالعرض يحتوى على فن التمثيل، والرقص، والغناء، والموسيقى القديمة والشعبية (٧). عملت الحكومات الأفريقية فى عصور القرون الوسطى على إضعاف نظام القبيلة وطمس سلطاته. وهو ما لم يُمهد - تاريخيا - لميلاد سلطات مركزية فى أفريقيا كما كان الحال فى قارة أوروبا. خاصة وأن الوقت الذى كانت أفريقيا تحاول فيه النهوض فاجأها المستعمرون بالاحتلال. فإذا ما قدّم المُبشرون والمُرسلون الدينيون Missioners مشاهد مسرحية، وَنُقِّل بلغة (يوروبا) Joruba، فإن هذه العروض ومشاهدها كانت غريبة على أصحاب الأرض الأفريقيين المولودين هناك (لأن لغة يوروبا واحدة من بين آلاف اللغات واللهجات الأفريقية المنتشرة فى كل القارة الأفريقية (المترجم).

- الأمريكيون والاستعمار

بدءًا من القرن السادس عشر الميلادى وصل من أوروبا أصحاب العيون المفتوحة والقلوب المستعمرة جنبا إلى جنب مع الكهنة ورجال دين إلى هذا العالم الجديد، تقابلوا مع شعوب تلتقط فضلات الحصاد وأخرى تعمل فى صيد الحيوانات أو الأسماك، لكنها شعوب تعودت على القيام وممارسة طقوس الطوطمية وطقوس الحيوانية البهيمية Animalism *.

فى أمريكا الشمالية رعى الفلاحون والمصلحون الزراعيون الأرض. وفى أمريكا الوسطى كانت أشكال الحكومات على مستوى أعلى تقدما ولهذا ففى وقت "اكتشاف " القارة الأمريكية كانت هناك اختلافات حادة فى مستوى التطور بين مجتمعات هذه القارة الواسعة. فى الشمال عند الإسكيمو Eszkimo كان هناك رجال شامانيون، ونساء شامانيات منهم ومنهن المُشخّصون والمُشخصات للأمراض، والخبراء بأنواع الأمراض، والمُطببون للمرضى بين الجماعات، والمتقمصون لشفاء العلل وإعادة المرضى إلى الحالات الطبيعية عن طريق محاربة الشرور بالأصول والمعتقدات الشامانية والغناء، والتى تتصدرها أغنية النصر

---

* Animalism المذهب الحيوانى، مذهب يقول بأن البشر ليسوا غير مجرد حيوانات، وأن عالم الحيّونة أو التّحَيْوُن موجود داخل النفس البشرية (المترجم).

(شامان ؟). فى مسيرة بحر Csukcs تشوكوتش عرضوا قناع Doyalurol (أويالورول) " المرأة شديدة الحساسية " Fastidious التى يتصل سلوكها بمضامين وأفكار درامات الميموس. أما أشكال الأقنعة فقد كانت عريضة ومتنوعة معبرة عن الكثير من التعبيرات ما بين الخوف والذعر إلى الوضوح والشفافية[٨]. عند قبائل ما يدو Maidu فى كاليفورنيا Kalifornia تقمص الراقصون أقنعة تمثل عدة أنواع مختلفة من الآلهة ومن بينهم (كوكسو Kukszu ("ذو الرأس الكبيرة ") والذى تجاوزت ضخامته المتر الواحد. أما فى الشاطئ الشمالى الغربى للمحيط الهادى حيث عاش الهنود الحُمر فقد كانت هناك موروثات تياترالية غنية: كان بالاستطاعة رؤية انتصارات الشامان السحرية حتى فى التعبير النفسى للعروسة الخشبية الماريونيت أو فى أقنعة الحيوانات عند الفرق المسرحيةالسرية (بل لقد ألبست هذه الفرق الحيوانات لتصير شبيهة "بالإنسان "). فى الجزء الجنوبى الشرقى لأمريكا الشمالية انتشر قناع سرى يُعبر عن ثقافة الهنود الحُمر أُطلق عليه Hamis Arc (الوجه المُزيف). كما كان من بين أنواع هذه الأقنعة أقنعة تمثل (الخنزير، البيسون - الثور الأمريكى Bison). كان الاهتمام الأكبر فى القناع هو التعبير عن الوجوه المُهتزة والمهزوزة غير المستقرة، والأرواح الشريرة المؤذية، وكل ما يوحى به القناع من هلع وذُعر[٩].

تحكمت عدة عادات تياترالية ذات أنواع مختلفة عند قُرى الهنود الحُمر Pueblo . بعض الأقنعة عبرّت عن الآلهة المُهمة، لكن أهم هذه الأقنعة وأكثرها شيوعًا كان قناع الشخصية الطيبة Katcsinák البطل الذى يفتتح مشهد

الطقسيات. فى هذه الطقسيات عادة ما كان يشترك عدد من مُهرجى الشعائر ومجموعة كُتاب الطقوس: ضايقوا باشتراكهم هذا جلال الطقس، تجولّوا فى القرية، تدخلّوا أثناء الرقصات، أثاروا ضوضاء وجلبة، أطلقوا السباب والشتائم واللعنات، بل وتعّدوا بالضرب على أعضاء القبيلة الذين اعترضوا على الماضى. جرى الرقص "المُقدس" فى وقت واحد متزامن مع المشاهد الكوميدية التى يقدمها (الجوكر) المزّاح المُنكّت Joker وهو يمثل - ووحده - الانتصار على "البطل" الغريم. أما شخصية كاتشينا Katcsina الكوميدية والمتحمسة لأداء دورها أكثر مما ينبغى فإنها تظهر فى قناع نحلة وفى يدها عدة سهام قليلة تُخيف بها الأولاد، لكنها سهام كليلة تضع شخصية النحلة نهايات السهام فى "الجروح" لُتطبّب بها المصابين. ترجم الأبَّاش * "رقصة الشيطان" التى تظهر بالقناع والتقمص إلى "أرواح جبلية" بمناسبة بدء الطقسيات بهذه الرقصة، وفى ملابس سوداء(١٠). ومرة ثانية تظهر ثقافة ذات مستوىً عالٍ فى أمريكا الوسطى والتى عُرفت لأول مرة فى أوروبا، لكنها لا تبقى طويلا إذ سرعان ما يُدمرونها.

ظهرت فى الطقسيات الأزتكية Aztec خصائص درامية، مثل "كنس الطريق - " út Seprése " فى الشهر الحادى عشر بمناسبة انتصار الشامانيات (نساء الشامان) على الحرب الصورية Sham Fight. وفى الاحتفال العيدى الذى يقام كُل ثمانى سنوات ويُقدم فيه "طعام - Vîitamale" ** الطّامال، كان يُشاهد

---

* Apache الأباش هو الشعب الهندى الأحمر فى الجنوب الغربى من الولايات المتحدة الأمريكية - المترجم.

** Tamale الطامال طعام مكسيكى يُعد ويُجهز من دقيق الذرة + لحم مفروم مع الفلفل الأحمر.

مناظر فُرجوية: لفراشات Butterfly ، خنافس Beetles ، طيور Birds يتقدمن المسيرة فى العرض. بينما يظهر على مستوى ثان على الجانب الآخر المهرجون المُنكّتون من شحاذين، ومشلولين مُقعدين Lames ، وَصُمٍّ Deaf .

فى الشهر الثانى فى عيد نُمو النبات Vegetation يصبح التقمّص أكثر تعقيدًا : يُلبس الكهنة المشتركون فى التمثيل ملابس ناعمة من صوف الخراف مُزينة بندفة ثلج Fleece تخلع عليها الطبيعية. فى الشهر السابع يُقدم العرض الراقص عُمال صناعة الملح. ومرة ثانية تعود سيرة الطوطمية وذكرياتها فى الحرب "الصورية" . يبدو فى هذا الحرب "الصورية" النسر، صورة اليَغْوَرْ Jaguar، الشتاء / والصيف، النور / والظلام، السماء والأرض . كل تلك الحرب يحمل المتقمصون للنسر واليغور - رمزيًا - ملابس مناسبة لفصول السنة الأربعة. أما مكان عرض المسرحية فهو ساحة أمام القصر الملكى على منصة تُعد خصيصًا لهذا الغرض يبلغ حجمها ٣٠ x ٣٠ مترًا (١١) .

بيانات جديدة عن الشعوب المايانية Mayan تشير إلى إرهاصات تياترالية متقدمة preteatrális ، وإلى التقمّص أيضًا، بما يكشف عن بدايات مسرحيات الميموس. يشير بيان أول إلى العثور على جداريات مُصورة Wall- Painting فى منطقة بونامبوك Bonampak تكشف عن أقنعة لممثلين تُصور طيورًا، قواطير (جَمْع قاطور تمساح أمريكى - Alligator) ، الكَرْكند جراد البحر Lobster . وتنتمى هذه الجداريات وهذه الأقنعة إلى الشهر السادس وإلى العروض التى

تمت فى منطقة Chichén Itza والتى اشترك فيها الكهنة ومهرجو الطقسيات. جرى التمثيل والعروض فى أكبر ميادين المدينة. ارتفاعان على شكل منصة عالية ترتفع كل واحدة منها إلى ستة أمتار حيث تُقدم عليهما كل " مشاهد المهرجين والمسرحيات الهزلية الضاحكة ". فى عيد (كوكولكان) Kukulkán فى منطقة (مانى) Mani اتخذت مسرحية " الفارس الميموس الضاحك " مكان المركزية : ممثلوها على البيوت من بيت إلى آخر مُقدمين لحظات ونَتَفات من العروض (كنموذج بسيط لإغواء الناس على الذهاب لمشاهدة العروض فى أماكن التمثيل - المترجم). من بين هذه اللقطات المسرحية لقطة عن بائع لحم الديك الرومى، وأخرى عن (الحاوى) صاحب الحيل والخدع Tricks، وثالثة عن الشاب الغبى بطئ الفهم، ورابعة عن إنتاج الكاكاو أو عن " الوقف على عتبة السماء ". أمام عتبات البيوت وبعد تمثيل هذه اللقطات المسرحية المختارة تقّبل الممثلون الهدايا والمكافآت، والتى تقاسمها فيما بعد كل من الكهنة والممثلين (١٢).

صورٌ مماثلة يمكن مشاهدتها فى أسبانيا أثناء إمبراطورية Inka. طبيعى أن يكون التقمص عائد فى أصله إلى الطوطمية التى يتلبس فيها الممثل ويتقمص شخصية حيوان من الحيوانات بشكله وهيئته وَزِيِّه أيضا. حفظت فرقة مسرحية سرية قديمة " القناع الخشبى " - "Fa Ála´rc"(Quacones) . لم يكن مجهولا عندهم هذا القناع إذ كانوا يعرفونه، كما كانوا على علم بوظائف مسرحيات الميموس. وعلى هذا المنوال قدّم الزُراع الفلاحون رقصة (Hayl - Yi) وفيها يسير الممثلون المشتركون فى مسيرة، وبين الوقت والوقت تجرى مشاهد قصيرة

يعرض كل ممثل أو مشترك طبيعة ووظيفة الشخصية التى يمثلها، بينما مشاهد أخرىُ تصور الحياة العائلية فى المجتمع. وأغلب الظن أن هذه المشاهد قد سمحت مؤخرا لتكوين الاحتراف عند الممثلين المهرجين الكوميديين مثل Sanca Rimac، Kocho Rimac، وهى فرق محترفة تكوّنت من سكان هذه القرى. كما وصلت إلى صفوف القمة المسرحية مسرحيات عُرفت باسم Puruyaja والتى قدّمها وأشرف على عروضها الحُكام بمناسبة انتصاراتهم فى حرب من الحروب، مُصورين فيها سيرة وحياة الأبطال القوميين والوطنيين فى بلادهم، ومُعيدين تمثيل هذه الأحداث الكبار، بما مهّد لخروج " الدرامات التاريخية" مستقبلا [١٣].

*

أَحْضَر الغزاة معهم عاداتهم التياترالية الخاصة بهم، ثم بدءوا فى بناء وإقامة الجسور الثقافية. كانت رغبة خاصة A Matter of Special Interest حينما صحب هرناندو كورتز Hernando Cortez معه عام ١٥٢٤ ميلادية إلى هندوراس اليوم إحدى العرائس وجاء معه مهرجون ومشعوذون مُحتالون Jugglers. لكن المكان الرئيس والأبرز للمسرحية تكوّن فى دولة المكسيك، فمنذ عام ١٥٣٨ ميلادية قدمّ المكسيكيون مسرحيات عُرفت باسم (كوربوس كريستى) Corpus Christi وعرضوها أمام أكبر بيوت العبادة. وبعدها بعام واحد عُرضت

مـسـرحـيـتـا احـتـلال رودوس، الطريق إلى يورشـاليم ,Rhodosz Elfoglalása Jeruzsálemi Bevonulás . بعـد إنشـاء الجـامـعـة عـام ١٥٥١ مـيـلادية كُـثـرت العروض المسرحية وأضحت أعظم انتظاما وانتشارا حيث تقدمت أنواع مسرحية أخرى مثل: Pasók, Entremesek, Pastorlék (عيد الفصح عند اليهود Pasch، المُقـدمـات، البـاسـتـورال). عـام ١٥٧٤ مـيـلاديـة يكتب المؤلف الدرامـى المحلى يُوان بيـرز راميـرز Juan Pérez Ramirez مـشـهـدا دينيـا يُعـرض على المسـرح بعنوان (الراعى بيتر والتعاقد الروحى مع الكنيسة المكسيكية). عام ١٥٩٧ مـيلادية يُشيد " بيت الكومـيـديا " Comédiaház . بعـد مـائة عـام تبدأ الكاتبة الشـهـيـرة (يوانا إنيس دو لا كروز) Juana Inés De La Cruz فى البحث عن القومية فى الدراما، ولذلك تتـجـه بدءًا من عـام ١٦٨٣ مـيـلادية فى كتـابة كومـيـديات مـثل (مـوضـوع صـفـقـات الكنيسـة... إلخ) Los Empeños De Una Casa تعْـقبها بمسرحية عن الإيمان بالأسرار المقدسة، على غرار نماذج الأسبانى كالدرون [١٤] .

فى أمريكا الجنوبية لم تظهر عروض مسرحية فى أي من بلادها قبل القـرن السادس عشـر الميلادى. فى بيرو Peru نتقـابل عام ١٥٩٩ ميلادية مع أول فـرقة أسبانية متجولة تصل إلى هناك. وحسب معلومات برتغالية فـان قَسًا كاثوليكيا هو يوچى دو أنشـيـيـتـا José De Anchieta يكتب الدرامـا المدرسـيـة الأولى بلغة توبى Tupi حوالى عام ١٥٩٠ ميلادية. فى شيلى Chilé يظهـر عـرض مسـرحى من تمثيل جنود وهواة من الموظفين يسـتـهـدف التـرفيـة والكومـيـديا عـام ١٦٦٣ مـيـلادية. أمـا فى الأرچنتـين Argentina فـإن نموذج المسـرحيـة الأوروبيـة يصل

إليها فى القرن السابع عشر الميلادى: أولا، أمر كاردينالى بإلغاء عروض مسرح العرائس (١٧٥٧- ١٧٥٩ ميلادية). هذا بينما يسجل عام ١٧٨٣ ميلادية تشييد مسرح فى بيونس أيرس Buenos Aires وفيه يقدمون عملا دراميا للمؤلف المحلى (مانويل .J لاباردين) Manuel J. Labardén يدور حول شخصية لوتسيا ميراندا Lucia Miranda إحدى الشخصيات البطلة فى عصر الاحتلال. بدأ نبلاء (إنكا - Inka) حركة الاستقلال القومى عام ١٧٨٠ ميلادية، وفى آخر عهود الإنكا عصر Tupac Amaru عرضوا مسرحية كانت ذائعة الصيت فى أوروبا (Ollantay) والتى كتبها عن حالة منطقة Inka أنطونيو فالدز دو تنتا Antonio Valdez De Tinta مَنع الملك الأسبانى عرض الدراما على الفور [١٥].

*

جاء احتلال أمريكا الشمالية على عكس ما حدث فى أمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية. وقع الاحتلال لأمريكا الشمالية على عكس ما حدث فى أمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية. وقع الاحتلال لأمريكا الشمالية فى أيدى الإنجليز البروتستانت (ومن الواضح أيضا أن الاحتلال قد شمل لفترة قصيرة هولندا، أما كندا فقد كانت من نصيب الفرنسيين فى البداية). هذه الحقائق قد أدّت إلى حقائق مستقبلية فيما بعد. ففى الأماكن التى سيطرت عليها الملكية

الإنجليـزية تقـدمت فى سـرعـة المسـرحيـة. أمـا فى الأمـاكن التى وضع فـيـهـا البيوريتانيون أيديهم عليها - خاصـة مساحات نيو إنجلاند New England فإن التاريخ يسجل وجود معارضات ومناهضات لكل عرض مسرحى فى تلك المناطق.

على كُل فإنه يبدو أن هناك أربعة نقـاط أو مـركـزيات حققت على الشواطئ الشرقية للكرة الأرضية تقدمًا متشابهًا إلى حد ما.

فى عصر الملكة الإنجليزية إليزابيث يبرز إقليم ڤرجينيا Virginia عام ١٦٦٥ مـيـلادية، وتحـديدا ليلة ٢٧ أغسطس حين عرض دراما وليام داربى William Darby المعنونة (الدُب وجَـرْوُ الدب) A Medve És A Bocs فى مكان اسـمـه Accomac. وتعود شُهرة فن التمثيل فى ذلك المكان إلى أسباب هامة منها إن لم يكن أهمها هو افتتاح جامعة Williamsburgفى تلك المنطقة ، والذى بدأ معه طلابهـا فى إخـراج وعـرض العـروض المسـرحـية بدءًا من عـام ١٦٩٣ مـيـلادية - كذلك فإن عام ١٧١٦ ميلادية قد شهد بناء مسرح جديد هناك أيام الاحتلال الإنجليـزى. عـام ١٧٥١ مـيـلادية وفى شهـر أكتوبر تبدأ موجـة الفرق المحتـرفة بفرقة Virginia Company of Comedians (فرقة ڤرچينيا الكوميدية للتمثيل) والتى عملت لمدة عشرين عاما لتقديم ريبرتوارها فى المناطق الجنوبية الصغيرة والكبيرة المكتظة بالجماهير. ومن تجربة جامعة وليام برْجْ انطلقت فرقة لويس هالاّم Lewis Hallam المسـرحَية - فـرقـة مسـرحيـة خاصـة من الأطفـال - عـام ١٧٥٢ ميلادية : عرضت الفرقة مسرحية شيكسبير (تاجر البندقية) باثنى عشر

ممثل من الشباب، وثلاثة من الأطفال. تُعتبر مدينة تشارلستون Charleston المدينة المسرحية الثانية لحكومة ڤرچينيا. تعود البيانات الأولى إلى دراما من أوتواى Otway إلى افتتاح مسرح Dock Street ما بين عامى ١٧٣٥ ، ١٧٣٦ ميلادية.

النقطة المركزية الثانية والهامة هى فى حكومة بنسلڤانيا Pennsylvania وتقدّم يبدو فى منطقة فيلادلفيا Philadelphia. عام ١٧٢٣ ميلادية تدخل إليها فرقة مسرحية جوالة لأول مرة فى تاريخها المسرحى. بعد سنة واحدة فقط يُفتتح مسرح أطلق عليه اسم New booth. عام ١٧٦٦ ميلادية وفى نفس المنطقة يبنى داڤيد دوجلاس David Douglas أول مسرح يعمل فى استمرارية يومية فى أمريكا A Southwark Theatre، وبعد عام واحد يشهد المسرح أول عرض بتمثيل ممثلين محترفين يمتهنون مهنة فن التمثيل ويعيشون على إيراداتهم المسرحية. يكتب لهذه الفرقة المقيم المحلى: توماس جودفرى Thomas Godfrey درامته (أمير بارثيا) The Prince of Parthia تراجيديا تاريخية كلاسيكية.

فى السنوات الأولى فى القرن الثامن عشر الميلادى يظهر تطور لفنون التمثيل فى مدينة على الجانب الشرقى هى نيويورك. لم تُصرح المدينة (نيويورك) عام ١٧٠٩ ميلادية لريتشارد هانتر Richard Hunter للاضطلاع بتأليف فرقة للمسرح. عام ١٧٣٢ ميلادية يُفتتح مسرح New Theatre حيث تُمثل عليه مسرحية جورج فاركهار George Farquhar المعنونة The Recruiting Officer

(الضابط المُجنَّد). وفى نفس العام تبدأ المسرحيات العرائسية: "Mr. Holt Hosszú Szobajában (حجرة السيد المتوفى الواسعة الطويلة) حيث تظهر فيها شخصيات أرلكين، اسكاراموش أو " المخدوع الأسباني " ,Arlequin, Scaramouche, " A Becsapott Spanyol ". إن أصعب المواقف ظهر فى شبه جزيرة مانهاتن Manhattan المنبسطة فى الشمال من نيو إنجلاند. كان التمثيل بيد فرق مسرحية من الهواة. وقد وصلت إلى هذه المنطقة سفينة تحمل اسم Mayflower (زهرة مايو) كما تحمل بيوريتانيين على ظهرها. ولم تكن مصادفة فى زمن حرب الاستقلال أن يعرض جنود الجيش الإنجليزى المُحتل دراما اللواء John Burgoyne المعنونة The Blockade of Boston (حصار بوسطن)، ثم مسرحية على نفس منوالها الحربى لمؤلف اسمه Hugh Henry Brackenridge بعنوان The Battle of Bunkers - Hill (معركة تل مستودع الفحم الحجرى). لم تصل مسرحية الرائد روبرت روجرز Major Robert Rogers بعنوان Ponteach or The Savages In America (بونتيش أو الوحشية فى أمريكا) إلى خشبة المسرح والتى كتبها عام ١٧٦٦ ميلادية. عام ١٧٧٨ ميلادية يصدر تشريع يعاقب كل من يساعد المسرحيات بالطرد من الوظيفة أو من يشترك فى التمثيل [١٦].

هكذا بعُدت شُقة الثقافة المسرحية الأمريكية عن الثقافة المسرحية الأوروبية الأم.

- " شعبُ الحُلم "
السكان الأصليون فى استراليا

منذ ثلاثين ألف سنة (٣٠,٠٠٠) استقر السكان القدامى بعد الهجرة إلى أستراليا وكوّنوا الركيزة الأولى للوطن ناحية الشمال. منذ مائتى عام مضت ورفع الرجل الأوروبى قدمه عن هذه الأرض تاركا إياها لسكانها الأصليين. ومنذ قرن من الزمان ويقرر عُلماء الإثنوغرافيا Ethnography أن شكلا من أشكال الحياة قد تكوّن عبر آلاف السنين فى تلك المنطقة من الكرة الأرضية، وأن إنشاءً بنيويا خاصا يتعلق بالبنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية قد عكس طابعه على الحياة الثقافية الثرية. لقد أفتى الإثنوغرافيون فى اتفاق واحد مُتحد " أنّ فنون المجتمع عند السكان الأصليين القدامى فى قمّتها دينية عقائدية تصل إلى فِكر مسرحياتها، لشعب يؤمن بالطبيعة الحيوانية، وبأن أشكالا اجتماعية تخرج من فِكر الإنسان وعبقريته، وهو الأمر الذى يُذكرّ بالقُوى المُنشئة والمُعضدة للمجتمعات"(١٧).

ومع أن الإثنوغرافيين لم يفصلوا بين الطقس " المقدس " ودراميته، وبين المسرحية ذات الخصائص الترفيهية، إلا أن هناك بعض علاماتٍ بُعدهما عن بعضهما البعض وعدم تلاقيهما فى أكثر من مكان. هنا يجب النظر إلى مستويين مختلفين: الطعام ، ومعه طقوس لضمان العيش والحياة. إلى مستوى ثان فى هذه الرقعة يحمل تلقين بسائط الفن Initiation الموجودة فى التقليد والمحاكاة

Mimetic. لكنّ كل مستوى منهما يؤكد تباعده عن الآخر وفق عدم التوافق الميثولوجى. فالأحداث قد حدثت أصلا فى عصر " الحُلم - Álom "عندما سارت القُوى الطبيعية المختلفة إلى الحدث الإنتاجى. وكما سجل الباحثون: "هذه الأحداث التى حدثت فى الماضى البعيد والتى لا يعرفها واحد من المعاصرين اليوم" قد منحت للسكان القدامى الأصليين " خطة حياة "، خطة يضعونها نُصب العين فى كل يوم وكل لحظات الحياة، ويحترمونها احتراما جليلا، ويُحققونها فى عروضهم المسرحية وبإعجاب يقارب العبادة Cultic [١٨].

هذه النظرة التجريدية (الأبستراكت - Abstract) تتحقق عمليا فى المثال التالى : فى قبيلة Wolmer (فولمر) فى غرب أستراليا ينقسم الزواج اللُحمى بين أفراد القبيلة الواحدة إلى فرعين من الزواج اللُحمى Two - (Moiety) Endogamy. علامة الفرع الأول المُسمى Gidor يُرمز إليها بطائر صغير، بينما الفرع الثانى المُسمى Wir يُرمز إليه بطائر. الفرع الأول يتخذ اللون الأحمر شعارا له، بينما الثانى يستعمل اللون الأسود كشعار. الأول يتصل بأمطار الشمال الشرقى التى تأتى من رياح تلك الناحية، أما الثانى فرياحه تهبُ من الشمال الجنوبى. طبيعى أنّ الطقسيات فى القبيلة تظهر فى صورة وحدة متحدة فى الفرعينْ مع أنّ كل فريق له طقسياته الخاصة به وذاتُ الخُصوصية الفردية المستقلة. ومن هنا جاء التعقيد، فى تحديد الأماكن المناسبة لكل فرع من الفرعينْ عبر منطق جاد فى المسرحية. إن أصحاب الميلاد فى أستراليا يعرفون مصطلح Pmara Kutata فالشاب من حقه معرفة الأحداث الدينية والطقسية

ومكانها فى المسرحية وعلى خشبة المسرح. كما أنّ أحداث " الحُلم " وتذكّرها يمكن أن تأخذ مكانها فى نفس المكان. كما يحدث أحيانا أن يقع المشتركون فى الطقس فى الخطأ عندما يتعاملون مع مستوى آخر من الطوطم Totem . أحيانا ما يُعبرّ مكان الأحداث فى المسرحية بالرمز " ببناء جديد للمكان "، مثال على ذلك إحدى أساطير قبيلة ڤارامانجا Warramunga التى تُلخص الطقوس فى أفعى - ڤوللونكو Wollonqua (١٩).

عرف الأستراليون المسرحيات المقدسة التى وصلت إليهم من القارة الأوروبية والحاملة للبروفان والتجديف ورقصات Korrobori. هذا النوع من المسرحية الغنائية - الموسيقية - الراقصة يعكس الحياة اليومية العادية وخبراتها وممارساتها، شكل من أشكال الميموس الضاحك وإبيزوديات فُرجوية مُلونة مبرقشة " كنهاية " تجمع بين تقمص الحيوان وبين قُوى الطبيعة، والرياح، والبحر، والعاصفة... إلخ. ويجرى التعبير عن هذه العناصر برقص مُؤسلب يتخذ الأسلبة صورة للتحقيق. إلى جانب مقدم عرض Korrobori وجماعته - الفرقة المسرحية " ومواد النميمة" : التى يتبارى فى إبرازها كل من النساء والرجال. إن فرقا أساسيا يبرز فى نوعى الطقسيات - السابق الاشارة إليه - وهو أنّ تلقين بسائط الموضوع فى الاستهلالية يكون للنساء والأولاد فقط كما أنه يجرى بطريقة سرية (٢٠).

تغيرت كثيرا تقاليد الإرهاصات التياترالية عند السكان الأصليين فى أستراليا، وأصبحت أكثر صعوبة وتعقيدا على مر السنون والقرون. ومع ذلك فلم

تصل إلى درجة الاحتراف، كما أن التنظيم للعمل المسرحى الفنى لم يتقدم إلى الأمام كثيرا.

ومن المهم أيضا الإشارة إلى ممارسات نوع يحمل خصائص المحيطات، وهو Polinéz. فإلى جانب تطور النظام الطبقى الاجتماعى تظهر مع الطبقة الحاكمة والعالية أنواع من قصائد مآثر الأبطال تُكتب شعرا Bard ثم تُنشد فى أحيان كثيرة، وكذلك يظهر خُطباء يجيدون الخطابة والإلقاء المسرحى النقى Orators، بل: لقد كوّن شباب المُوسرين والأثرياء أصحاب الامتيازات جماعات ترفيهية تمثيلية فى مناسبة يوم الترفيه Kaioi. أما (" فرقة ") Arioi فقد وصلت إلى مستوى عاليا فى الاحتراف: لقد وصلت إلى مستوى الدرجة الثامنة Nyolc Fokozat فى فنون البانتوميم، الرقص، والترفيه، وفى عروض الإنترلود الضاحك المُسلّى، لكنهم لم يُشاركوا فى إنعاش الأساطير أو الخرافات Myth، ولم يقتربوا فى عروضهم من أهم خصائص الميموس.. وهو النقد الاجتماعى الضاحك الساخر، والذى قدّم تعليقات وتوجيهات ساخرة إلى البابوية. ومع ذلك، فقد احترم المجتمع فرقة Arioi : لكن المجتمع كان حذرا من التأثير الشعبى والجماهيرى الذى أحرزه الممثلون حتى أنه خَشِىَ أن يُكوّنوا لأنفسهم ومن أنفسهم سلالة حاكمة مستقبلية Dynasty تستند إلى قوة تأثيرهم على الشعب الجماهيرى ...[٢١].

*

فى عـام ١٧٨٨ مـيـلادية يصل الكابت آرثر فـيليب Arthur Philipp مع أول سـفـينة إلى الأراضى الأسـتـرالـيـة تحـمل مـجـرمـين ومـذنبـين فى حق العـدالة Criminals. وبعـد عام واحد (١٧٨٩ مـيلادية) يقدم مُسـاعدوه وأنصـاره من الجنود هـواة التـمـثيل مـسـرحـيـة فـاركـهـار (الضـابط المُجنّد). فى عـام ١٧٩٦ ميلادية يُشيد فى مدينة سيدنى Sydney أول مسرح فى أستراليا. وقد اعتمد هذا المسرح على السكان الأصليين القُدامى من هواة الإلقاء والتمثيل والخطابة المسرحية. وبهذا الربط الاجتماعى - الفنى، والمسرح التياترالى تم حفظ ثقافة هؤلاء السكان القدامى لأستراليا فى استقلالية تامة، وإقامة " جسور مسرحية " مع المسرح الأوروبى. وبعد إتمام التعرف على هذا المسرح البعيد، لاحظ المؤرخون موجات من التقدم. لقد هجر المسرح الأسترالى القديم وحفظه فى صورة المتحف، حتى يعبر إلى شبيهه المسرح الأوروبى إبان القرن التاسع عشر الميلادى.

•

قرنُ المسرح العالمى: عصرُنا الآنى

فى عام ١٨٧٤ ميلادية تقوم فرقة مسرحية (فرقة ماييننجن Meiningen) من بلد صغير فى ألمانيا برحلة مسرحية إلى البلاد الأوروبية. قال عنها التاريخ المسرحى أنها فرقة تميزت بالانضباط والالتزام الفنيينّ، وأنّ عروضها حتى عام ١٨٩٠ ميلادية ظهرت فى ٣٨ مدينة من مدن أوروبا، وعرضت ٢٥٩١ ليلة من العروض والمسرحيات المختلفة فى لندن وبيترڤار ومن بودابست إلى الولايات المتحدة الأمريكية. قدمت فرقة ماييننجن سلسلة رائعة من الريبرتوار المسرحى الذى خلّف تأثيرات ونجاحات لم تكن يوما ما فى الحُسبان.

قاد الفرقة الأمير چيرچ - چورج أمير ماييننجن وهو العالم المثقف بالتاريخ وتاريخ الفن والفن التشكيلى " وصاحب " الفرقة، يعاونه المخرج الألمانى لودفيج كرونجك Ludwing Chronegk فى التخطيط والتنفيذ. استطاع الرجلان معرفة متطلبات العصر، ووضعا يدهما على رغبات الجماهير الرأسمالية آنذاك، والرغبة المتزايدة لهذه الجماهير فى الأسفار والتنقل، وكلها دواعٍ وأسباب عجلّت بانبثاق الامبريالية فى أوروبا. ما بين أعوام ١٨٧٠، ١٩٠٠ ميلادية قبضت الإمبراطورية البريطانية على (٩٠) تسعين مليونا من البشر فى أماكن عديدة من

العالم واضعة يدها الاستعمارية عليهم وعلى بلادهم. فرنسا تضع يدها هى الأخرى على (٤٠) أربعين مليونا، والاتحاد الألمانى يستعمر (١٧) مليونا من البشر، وبلجيكا (٣٠) ثلاثين مليونا جديدا " خاضعين لها "[1].

ركزت السلطة السياسية - الاقتصادية على عواصم المدن. أما الطبقات الحاكمة فقد أنفقت بسخاء على ترفيهاتها وتسلياتها من العوائد الكبيرة والضخمة التى تصل إليها. سمحت المتطلبات والفُرص المتاحة لبداية موجة بناء الدور المسرحية فى القارة الأوروبية. فى لندن، وما بين أعوام ١٨٦٧، ١٩١٦ ميلادية تم بناء (٢٧) سبعة وعشرين مسرحًا فى معمار جديد. وبين عامى ١٨٨٣، ١٩٠٥ ميلادية شيدت مؤسسات مسرحية ومسارح بلغ تعدادها (٩) تسعة فى برلين - ألمانيا. عام ١٨٨٣ يُبنى مسرح الشعب التشيكى تحت اسم المسرح القومى. فى النرويج يُشيد مسرح عام ١٨٩٩ ميلادية، وفى بولندا عام ١٩٠٢ ميلادية، وفى عام ١٨٧٥ ميلادية فى " عصر النهضة الأيرلندى " يُفتتح مسرح أبى فى دبلن Dublin Abbey Theatre. وللرغبة الشعبية الطموحة والعارمة يُفتتح كذلك فى المجر مسرح الشعب عام ١٨٧٥ ميلادية، مسرح الأوبرا عام (١٨٨٤) ميلادية، ثم مسرح الكوميديا Vig Színház عام (١٨٩٦) ميلادية، ثم المسرح المجرى عام (١٨٩٧) ميلادية، ثم المسرح الملكى عام (١٩٠٣) ميلادية، ثم مسرح أوبرا الشعب عام (١٩١٠) ميلادية. هذه النهضة المعمارية فى حياة المسرح العالمى أعطت الفرصة كاملة للتطور والابتكار والإبداع. لنتذكر فقط مسرح بيرويت Bayreuth الذى أقامه ريتشارد ڤاجنر عام (١٨٧٦) ميلادية، ومسرح

أندريا أنطوان André Antoine عام (١٨٨٧) ميلادية Théâtre Libre، ثم المسرح الألمانى فرى بيهن (١٨٨٩) ميلادية Freie Bühne ، كذلك مسرح الفن فى موسكو (١٨٩٨) ميلادية، ومسرح الأُلفة عند أوجست استرندبرج عام (١٩٠٧) Intima Teatern، ومسرح بولسكى عام (١٩١٣) ميلادية Arnold Szyfman Teatr Polskij، ثم مسرح الكنسدر تايروف الصغير Alekszandr Tairov Kamara Szinházعام (١٩١٤) ميلادية (٢).

إذا ما فحصنا استمرارية بناء المسارح من ناحية الطبقات الاجتماعية المختلفة، وما هو هام خاصة من زاوية علاقة الجماهير بالمسرح فى بداية القرن الجديد، فإننا لا نعثر كثيرًا على صورة منتظمة متسقة أو حتى متماثلة.

فى أوروبا تعرضت غالبية طبقة الزراعيين البروليتاريين للضعف بعد أن انهار موقفهم فى سرعة مُفاجئة، الأمر الذى أدى بالأغلبية منهم إلى الهجرة. فى إحصائية أمريكية صدرت فى تلك الآونة تذكر أنه بين أعوام ١٨٦٦ ، ١٩١٥ ميلادية نزح (٢٥) خمسة وعشرون مليونًا (!) إلى العالم الجديد. بينهم ما يقرب من مليون ونصف مليون مجرى " أرادوا تجريب الحياة فى العالم الجديد"، وبقى هنا " ملايين من جيش الزراعيين البروليتاريين... شعب الزُراع والفلاحين يمثلون ٤٥٪ منهم ... " (٣). فى ذلك الوقت فإن فلاحى أوروبا قد شعروا بالتقاليد والأعراف الماضية، كما عرفوا الممارسات الدرامية التى حدثت فى القرن السابق بفضل من جمع تراث الإثنوغرافيا الذى حصر العادات وصنّفها

ونشـر وعى الجمـاهيـر بهـا فى القـرن التـاسع عـشـر الميـلادى. وبين العـادات والتـصنيف كـان الشـعب لا يـزال ينظر إلى ممـارسـات الوثـنيـة Paganism وإلى عبادة الأوثان والهمجية Heathenism، وأحيانا ما كانت تبرز صور وعلامات تعود - ولو فـى القليل - إلى زمـن العـصـور الوسطى وتحـديدا إلـى بقـايا الأشكال الدرامـية والتـى كانت سـائدة فى الكنيـسـة الكاثوليكيـة. إضـافـة إلى وسـاطة من المُعلمين والمربيين البداجوجيين، ومواد الدراما المدرسية التى حملت خصـائص "التياترالية " والتى كان لها تأثيرات لا يمكن غض البصر عنها على المادة الشعبية الكوميدية.

مـا بين القـرنين الثـامن عـشـر والتـاسع عـشـر الميـلاديينْ تكوّن فى قـارة أوروبا الأدب الرسـمى، كمـا تكونت ثقـافة مسـرحيـة " عـالية " بين مجمـوعـات الشـعوب الأوروبيـة، باسـتثناء الأعداد الكبـرى من الفـلاحـين والزُراع التى تمثل فى الواقع غالبية الشعب، والتى بقى فن المسرح وفن التمثيل عندهـا غريبـا، لا يضطلع بأية وظيفة حقيقية يمكن أن تضعه فى خدمة الشعب والجماهير [٤].

على الجانب الآخر من المجتمع الأوروبى فقد نهضت طبقة أخرى عددا وعُدة، تمثل " الإنتاج " الحقيقى للعصر والقرن والتى أصبحت طبقة الصناعات الكبرى البروليتارية. حاول قُواد هذه الطبقة وموجّهوها إيقاظ المتطلبات الثقافية للصناع وعمـال الصناعة. حقيقة أن فن التمثيل العمالى الأوروبى لم يُكتب تحريريا، لكن يمكن الوقـوف عليـه من الدراسـات التى كُـتبت ونُشـرت عـن الحلول والمحـاولات الدرامية التى بُذلت لهذا النوع من التمثيل لطبقات الصناعة والتقنية.

أولا، ظهرت الشخصيات العمالية على خشبة المسرح. بعدها تكونت جماعات من العمال هواة فن التمثيل وقدموا عروضا على المسارح. كما وُلدت حركة عمالية تضطلع بنشر وتأييد الدرامات العمالية، وصلت إلى " شراء " دار مسرحية لمسرح المواطنين لعرض الدرامات العمالية والمهنية عليها. فى عام ١٩٠٥ ميلادية بعد فشل الثورة البلشفية الأولى فى روسيا ظهرت قرارات سياسية عنيفة ومُلزمة. أما عام ١٩١٠ ميلادية عندما انفجرت الشرارات الأولى للحرب العالمية الأولى فى روسيا ظهرت انفجرت الشرارات الأولى للحرب العالمية الأولى فى القرن العشرين فقد تحمس الجميع لتنظيم فن التمثيل العمالى المهنى[٥].

بين أعوام ١٨٧١، ١٩١٧ ميلادية كان من السهل التعرف على صعود (المواطنة) كأحد أهمْ عناصر القوة الاجتماعية فى المجتمعات الأوروبية، حتى فى بعض الأماكن التى استمرت فيها أشكال الإقطاع، أو بقيت فيها الملكيات، أو السلطات القيصرية. أدت هذه السرعة فى التغييرات التى أصابت المجتمعات والأذواق إلى ميلاد الإمبريالية التى سرّعت من عمليات التغيير الاجتماعى. لم يفعل الممثلون - وأغلبهم من الداخل - كثيرا ما مارسوا النقد وسط " حالة إحباط " ودون أن يفكروا فى ثورة للتغيير أو يُعدون لها.

فى بداية القرن الجديد كان هناك تياران فى الأدب وفى الفن: الطبيعية، ومعها تيار مُوازٍ لها يحمل كل عناصر الأكاديمية مهاجما الانفصال والانعزال Secession والذى خرج من عباءة الرمزية، هو الإيزمية Ism (وهو نظام ونظرية

ومذهب مميز). ظهر التيارات (الطبيعية، الايزمية - المترجم) فى زمن واحد ومتشابهان فى التنظيم الفنى والمضامين والأشكال، ليُحددا الطوفان والزلزال اللذان مثّلا جائحة التغير العنيف Cataclysm فى داخل مضامين العصر مُحققينّ تاريخًا هاما، هو تكوّن وانبثاق مصطلح " المسرح العالمى " الذى يسيطر على العالم خلال الحربينّ الكونيتين الأولى والثانية (فى القرن العشرين - المترجم).

الطبيعية والإيزمية
(١٨٧١ - ١٩١٧ م)

فى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى تحددت التركيبة المسرحية فى ثلاثة أشكال. الأول هو بقاء الشكل الاقطاعى القديم عاملا فى المسارح المركزية ودور الأوبرا، وهذه وتلك كانتا تعملان بصفة دائمة يومية. تجلى بقاء واستمرار الشكل الثانى فى الترفيه المسرحى الرأسمالى الذى اندفعت إليه جماهير من مختلف الطبقات الاجتماعية مُصفقين ومؤيدين فى انبهار إلى مسارح البوليڤار، والذى تركّز فيه الريبرتوار على نجاح مسرحية هنا ومسرحية هناك (" استمرارية النجاح") وعلى نظام عرض المسرحية الناجحة لفترة طويلة ("Long Run"). أمام

هذا النظام تكوّن تيار مناهض يمثل الجهود الحقيقية المخلصة لفنون المسرح، وكان ذلك يقتضى من التيار أن يُجهز ريبرتوارا خاصا يحمل ايقاع ووجهات نظر الفنانين الصادقين. كان اعدى أعداء الفنانين هو مسرح البوليڤار ومن داخله مسرحياته التى كان يُطلق عليها (المسرحية جيدة الصُنع) "Pièce Bien Faite" ولم يكن محض صدفة أن تخدم مسرحيات البوليڤار هذه المجتمع (طبعا طبقة خاصة من المجتمع - المترجم)، وأن تؤيد الخلفيات الاقتصادية متعاطفة مع البرجوازية الكبيرة والصغيرة، لتنفيذ خطة المسارح التى تُعجّ ريبرتواراتها بهذا النوع البوليڤارى، من أجل الوصول إلى وظيفة المسرح التى تُسلى وتُريح المشاهد راحة ذهنية بالدرجة الأولى حتى لا يفكر فيما لا تُحمد عقباه. وجد هذا النوع المُخدِّر دراميين له من بين كُتاب مهرة مثل ڤكتوريان ساردو Victorien Sardou الواقعى السطحى الظاهرى Superficial رغم مشاهد دراماته بالغة التأثير، وديالوجاته الروحية الحيوية، وامتيازات ممثليه فى الأداء المسرحى، والتى أبرزت ممثلين كبار على غرار الممثلة سارا برنار Sara Bernardt، وغيرها من أمثال Édoward Pailleron, Eugène Brieux، والأخير Brieux (المترجم) أصبح من مُنتجى دراما البوليڤار ومُصدّرها إلى الخارج الأوروبى، كما كان أحيانا ما يُلبس هذا النوع البوليڤارى عباءة التاريخ، وهو نفس الطريق الذى أختطّه إدمون روستان Edmond Rostand فى عمليه الدراميينْ الشهيرينْ سيرانو دو برچراك، فرخُ النسر (والتى يُطلق عليها عربيا كما ظهرت فى ترجمات عربية النسر الصغير - المترجم) .Cyrano De Bergrac, Sasfiók ومن الحق أنْ نذكر أن

المجرى الشاب مولنار فرانس Molnár Ferenc. - والذى ترجم وأعدّ مسرحيات فرنسية إلى اللغة المجرية - قد تعلّم البراعة المتسمة بالثقة بالنفس Bravura والتقنية الفنية من أعمال الدراميين الفرنسيين مما كان سببا جوهريا فى نجاح دراماته المجرية على خشبات المسارح المجرية والأوروبية. خرج فرع آخر من فروع التسلية فى المدن الكبيرة وعواصمها يستهدف النقد الاجتماعى، وأقصد به أوبريتات أوفنباخ Offenbachوالذى ظهر بخاصة فى أوبريتات ڤيينا - النمسا : يكتب يوهان اشتراوس الأصغر Younger Johann Strauss ما بين أعوام ١٨٧١، ١٨٩٩ ميلادية أعظم أعماله الخالدة. ويتبعه على طول الخط وفى دقة متناهية " جيل الموجة الثانية " "Második Hullám" بأوبريت بودابست - ڤيينا، المجرى لاهار فرانس Lehár Ferenc ثم كالمان إمرا Kalmán Imre الذى يقدم عام ١٩١٥ ميلادية أوبريت (ملكة رقصة تشارداش) Csáardáskirálynˊó . كما تحُقق الأوبريت الإنجليزية نجاحات باهرة بين أعوام ١٨٧٥، ١٨٧٨ ميلادية من أعمال جلبرت، سوليڤان Gilbert, Sullivan. وفى نفس الوقت يظهر فى أسبانيا Genro Chico ("Kis Mˊúfaj" نوع ذو شكل أدبى (Literary Form لكنه فُرجوى تُستملح مُشاهدتُه يشبه نظام الأوبريت Zarzuela Grande، ثم أخيرا الڤودڤيل المتنوع الأمريكى Amerikai Variety - Vaudeville والذى ظهر فى بدايات القرن العشرين بفخامة لا حدود لها استوعبت تقديم (٢٠٠٠٠) عشرين ألف مُقدم وماثل له على المسرح.

وسط هذا التاريخ الفُرجوى كان عرض Excelsior (نُجارة تعبئة الصناديق) من أقوى العروض التى حملت اتجاه الفخامة.

فى البداية ومن الأصل عُرض عام ١٨٨١ ميلادية فى مسرح اسكالا - ميلانو Scala - Milano عرض فُرجوى جسدّ ما وصلت إليه التقنية فى المسرح فى البراعة والشطارة. فى نيويورك قدّم نفس عرض اسكالا الفرجوى الأخوة كيرالفى المجريين Kiralfy إمرا، بولوشى (إش Shoo) ، أرنولد من إخراجهم. إلى جانب الشخصيات المجازية الرمزية مثل النور، والظلام، والحضارة المدنية Civilization، ظهرت على المسرح شخصيات مخترع السفينة البخارية Steamship بابين Papin، ومكتشف المناجم المُعلم الإيطالى، وقائد السفينة البخارية الفرنسى. جرى ظهور هذه الشخصيات لتُمثل عبقريات الصناعة والإنتاج الصناعى بمختلف فروعه وأقسامه، وكان إلى جانبهم ساعوا البريد، وموظفو التلغراف، والمهندسون وعمال المناجم، إضافة إلى شعب يُمثل سُكان القارات الأربع. هذه الرؤيا الرمزية إلى النور والتى صمم أديسون Edison عبقريتها تبرز فى عروض انتصار النور فوق الظلام، واتحاد الشعوب (٦) .

أدى توسعٌ مسرحيات البوليڤار وانتشار موجات الفُرجة الخفيفة السهلة إلى غضب الفنانين الجادين الذين احترموا الدراما ووظيفة المسرح الثقافية الفكرية، بعد أن وجدوا أنّ ذوق المواطنين قد ذهب بعيدا بعيدا عن الحقائق وأنه انقطع منفصلا عن متطلبات الجماهير، لاعنين الرومانتيكية وما جرّته من أضرار ومساوئ.

إلا أنّ الاكتشافات العلمية الجديدة قد فتحت طريق واسعا تجاه الحقائق لم يكن يُرى من قبل. فهذه فلسفة أوجست كونت * Auguste Comte الفلسفة

الوضعية، ثم نظرية التطور عند داروين Darwin ** . وها هو إميل زولا Emile Zola رائد الطبيعيين، ثم اكتشافات كلود برنار Claude Bernard فى علم الطب، ومصطلحات چان چوليان Jean Julien وأشهرها مصطلح (" قطعة الحياة - Slice of Life") والذى مهدّ الطريق واسعا عريضا إلى الطبيعية Naturalism عن طريق المفهوم " العلمى " . بعد بدايات الأخوة چونكور Goncourt - إدموند، چول Edmond, Jules أعطى زولا عام ١٨٧٣ ميلادية مُؤلّفه Thérèse Raquinje. ثم أعمال هنرى بك Henri Becque (الغِربان ، نساء باريس) Les Corbeaux, La Parisienne . بدأت نقطة التحول التاريخية الهامة فى حياة المسرح ليلة ٣٠ مارس ١٨٨٧ ميلادية عندما نقل أندريا أنطوان André Antoine وفرقته من الهواة وأنصاف المحترفين برنامج إميل زولا بعد إعداده دراميا وعَرضَهُ على المسرح الحر Téâtre Libre الذى اتخذ من مبنى Menu Plaisire مقرًا له، بما بدأت الطبيعية معه مرحلة التطبيق المسرحى، والإخراج المسرحى طبيعيا كذلك بطبيعة الحال. وحتى إغلاق المسرح الحر مرحلته التاريخية فى تاريخ المسرح الفرنسى والمسرح الأوروبى الذى تعددت

---

* الفلسفة الوضعية Positivism صاحبها أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧ م) رياضى وفيلسوف فرنسى ومؤسس الفلسفة الوضعية التى تُعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب مُهملة كل تفكير تجريدى فى الأسباب المطلقة (المترجم).

**تشارلس روبرت داروين Charles Robert Darwin (١٨٠٩ - ١٨٨٢م) عالم الطبيعة البريطانى وصاحب النظرية الداروينية.. أشهر آثاره (فى أصل الأنواع الذى كتبه عام ١٨٥٩ On The Origin Of Species - (المترجم).

زياراته وعروضه له حتى عام ١٨٩٤ ميلادية، فقد قدم المسرح الحر عروض ليوتولستوى تراجيديا (سلطان الظلام)، عرض چيوڤانى ڤارجا Giovanni Varga (شرف الفلاح) Parasztbeccület، وعرض إيڤان تورجنيف Ivan Turgenyev * ودرامته (حب المرء لإخوانه فى الإنسانية) oN The Charity of Others . ومن بين درامات إبسن: الأشباح، البطة البرية. فى عام ١٨٩٣ ميلادية يكتب أوجست استرندبرج August Strindberg الآنسة جوليا Júlia Kisasszony، ويكتب جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann النساجون A Takácsok حتى يختتم Bjornstjerne Bjornson هذه السلسلة الطبيعية بدرامته المعنونة Cs´ód (إفلاس – Failure).

بعد ذلك لم يكن هناك غياب للطبيعية. يفتتح الألمانى أوتوّ براهم Otto Brahm عام ١٨٨٩ ميلادية مسرح فرى بيهن Freie Bühne ويُدشن الافتتاح بأعمال الدراميين لودڤيج أنزنجروبر، أرنوهولز، يوهانز شلاف Ludwig Anzengruber, Arno Holz, Johannes Schlaf . فى الولايات المتحدة وصل داڤيد بلاسكو إلى بعيد فى الطبيعية (ليكون أقرب تأثيرا وأشدّ عرضا من الأوروبيين – المترجم) عندما هدم – حقيقيا – إحدى محلات الشراب (على غرار المقهى العربى أو الشرقى – المترجم) جامعا الهَدّم والحجارة والغبار ليضع كل هذه (الطبيعيات) على خشبة المسرح لتأكيد الموثوقية الطبيعية (٧).

---

* إيڤان تورجنيف، (١٨١٨ – ١٨٨٣ م) شاعر وروائى وكاتب درامى روسى عُرف بنزعته التحررية الإنسانية (المترجم) .

وصل تأثير التيار الطبيعى فى المسرح إلى مناطق الشرق الأقصى - Távol Kelet متصلا بالحركات الإصلاحية فى تلك المناطق وكذلك بالسياسة الناهضة المتقدمة آنذاك. ففى اليابان، وفى سبعينيات القرن التاسع عشر الميلادى بدأ تيار أُطلق عليه Szósi - Geki كانت موضوعاته هى المقدمة الطبيعية السابقة على أسلوب الكابوكى Kabuki. ثم اعترفت اليابان بالتأثير المسرحى الأوروبى حتى رغم اختلاف مشكلات الدرامات أو طبيعتها. كان المثال لهم أعمال ابسن التى مهّدت حقيقة – كما يذكر اليابانيون أنفسهم – إلى أساليب فن التمثيل اليابانى مثل Sinszei - Sinpa، ومن بعده أسلوب Singeki. هذه التجريبيات اليابانية دفعت باشعاعاتها على قارة آسيا بأكملها: فقد ظهر فى الصين نوع عُرف باسم Hua- Csö بمعنى (الدراما الملفوظة – Spoken Drama) أعلن عن البدعة الجديدة Novelty (٨) .

مع أنّ التيارات القديمة قد اقتربت من القوة الطبيعية فى بداياتها بطريقة علمية – عقلانية (Scientific - Rational) ، فإن كل إبداع كان يأخذ طريقه الانتقالى التحولى Transition فى هدوء واعٍ. جاء تحركٌ نحو الرمزية Symobolism . والمثال الشهير على ذلك هو النرويجى هنريك إبسن الذى انتقد أعمدة المجتمع وتقنياتها منتقدا الطبيعية، وفى غير ملاحظة منه Unobserved أحدث نُموا برز إلى حيزّ الوجود بدءًا من درامته (نورا) Nora وحتى درامته البطة البرية.. نُموا وصل إلى مشارف الرمزية الدرامية، وبعدها ينطلق إلى درامته عندما نُبعث نحن الموتى بصورتها التجريدية Abstract.

ويرتاد Aurelien - François Luné- Poë نفس الطريق عندما بدأ حياته المسرحية فى المسرح الحر- باريس، ثم بعد ذلك فى مسرح اللوفر Théâtre De L'oveure .. هذا المسرح الذى أخذ على عاتقة تقديم الدراميين " الشماليين " (إبسن)، بيجورنسن Bjornson، استرندبرج)، ثم مُنتهجًا تقديم أعمال ودرامات من الشرق الأقصى (عربة الصلصال، ساكونتالا) ,Az agyagkocsika Sakuntala، وأخيرا سالومى Salomé لأوسكار وايلد Oscar Wilde . ثم عديد من الدرامات الكبيرة: هاوبتمان - جرس الكنيسة المُنهار، ألفريد جارى Alfred Jarry - الملك إبى Ubü Király التى تقدم صورة ساتيرية جروتسكية عام ١٨٩٧ ميلادية. لكن علينا أن نعرف أنّ كل هذه العروض الدرامية فى زمنها كانت تعمل حسابا للتجريب المنفصل عن الفن وعن أهل الفكر الذين يُشكلون نخبة اجتماعية أو طليعة فنية أو سياسية Intelligentista، ثم كذلك لأن هذه العروض فى أغلبها لم تكن تُمثل إلا لحفلة مسرحية واحدة فقط (عرض أندريا أنطوان فى السنة الأولى للمسرح الحر (١٧) سبعة عشر مسرحية جديدة جرت أغلبها تمثيلا لعرض واحد فقط!).

تتميز أعمال الألمانى جرهارت هاوبتمان بأنها تُمثل وجهين Two - Facedفى طول حياته الدرامية، بدءًا من درامته قبل طلوع الشمس Nafölkelte El´ótt وحتى (هانيل والطريق إلى الجنة) Hannele Mennybemeneteléig ، أو من النساجين إلى جرس الكنيسة المُنهار. وهو نفس ما نراه أيضا ونلاحظه عند أوجست استرندبرج فى أعمال الدرامية الأب، مس جوليا، أصحاب الديون

Creditors - Hitelez´ók. وسط هذا العصر المسرحى القوى يُفاجئنا بثلاثيته الرمزية الطريق إلى دمشق Damaszkusz Felé . بعدها يصبح كالمكّوك فى آلة الخياطة Shuttle أو كبندول الساعة المتحرك دوما يمينا ويسارا Pendulum (الرقّاص) فيكتب رقصة الموت Haláltánc، سوناتا الشبح .Kisértetsonata. وأخيرا وبين هؤلاء الدراميين المُبدعين نذكر أنطون تشيكوف Anton Csehov الذى أدلى بدلوه فى التعبير مباشرة عن الإنسان تابعا فكر بلاتونوف وإيڤانوف Platonov, Ivanov ثم عابرا منتقلا لإثراء الرمزية، ومع ذلك فقد كان واقعيًا Real, Actualحيًا، عاكسا صورة المجتمعات الأوروبية فى عصره وبخاصة الروسية، وهو ما يظهر فى دراماته طائر البحر، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز .Sirály, H´órom Návér, Cseresnyéskert

كما ظهر فى العصر العالمى نفسه تيار آخر .. تيار ليرى شعرى موسيقى. "فالبحث عن السلفية وسلسلة النسب Ancestry " قادا إلى عبقرية ڤاجنر Wagnerوالذى سرعان ما ظهرت أفكاره التى توحى بالتحليل الرمزى والتى تحمل الرمزية فى أعلى مراتبها داخل " المُحرك الرئيسى فى أعماله "، بما قدّم وأعلن عن أفكار سامية Idealمثالية، وتصورات تحمل الإدراك والفهم السليمينّ، وحسب فكر ڤاجنر فإن الموسيقى والحركة على خشبة المسرح بل والإيماءة يمكن الجمع والتعاون بينهما. استند على فكره هذا استفان مالارميه Stéphane Mallarmé مؤكد أن الدراما هى المُعبرة عن " قالب العقل " Frame of Mind فهى تصدح صاخبة بالأعاجيب الخفية فى هذا العالم. لذلك فمن الأفضل أن

يكون لسان تعبيرها ولغتها هى الشعر فلا حاجة إلى النثر. ولم يكن غريبا فى عام ١٨٧٦ ميلادية أن يكتب الموسيقى كلود ديبوسى Claude Debussy الموسيقى لقصيدته الشعرية (المقصود هنا هو ڤاجنر - المترجم) المعنونة (بعد ظهر يوم فون* Faun) بعدها فى عام ١٩١٢ ميلادية تصل شُهرة ڤاكلاف نيچينسكى إلى العالمية Vaclav Nyizsinszkij عندما أعلن عن الإثارة والشهوة الجنسية Eroticism فى تصميم رقصاته مما سبب له مشكلات جمّة.

يتجه ناحية الشعرية والشعر Poetry موريس ماترلنك Maurice Maeterlinck والذى أصبحت قصصه Mesei خاصة (بيلاس وميليزندا - ١٨٩٢ م) Pelléas És Mélisande من أهم الإنتاج الفنى العالمى، وخاصة بعد أن كتب لها ديبوسى أوبرا بنفس الاسم. كما برزت من أعمال ما ترلنك أيضا قصة للكبار بعنوان (الطائر الأزرق) Kék Madár - ١٩٠٩ ميلادية والتى وصلت عن طريق التاريخية - والطبيعية إلى مسرح الفن فى موسكو.

قسطنطين استانسلافسكى وفلاچيمير نميروڤتش دانتشنكو Vlagyimir Nyemirovics - Dancsenko تحملاً المسئولية الأولى فى واجبات مسرح الفن ليُصبح مثالا ونموذجا Paradigm واعيا مسئولا لمواجهة مسرح الصفقة الرأسمالى منذ بداية التعاون بينهما. وحتى النصف الثانى من القرن العشرين كانت أوروبا، وأمريكا، بل وبلاد الشرق الأقصى صورا مماثلة لجهود استانسلافسكى - دانتشنكو لميلاد مسارح رفيعة ونافعة لمجتمعاتها. هذا التعاون

---

* فون Faun هو أحد آلهة الحقول والقُطعان عند الرومان (المترجم).

أفرز عنوان مسرحهما " مسرح الفن - موسكو " [٩]. أطلق الفنانان المتعاونان على منهج الريبرتوار فى مسرح الفن " برنامج اتجاهات اجتماعية - سياسية " يتجه إلى أعداء الشعب الروسى ويتبلور فى إخراج درامات (البرجوازيون الصغار - جوركى، الحضيض أو الأعماق السُفلى - جوركى، سلطان الظلام - تولستوى ، أعمدة المجتمع - إبسن، أبناء الشمس ، جوركى) والمسرحية الأخيرة جرت عام ١٩٠٥ ميلادية وقت إعداد ثورة ١٩٠٥م البلشفية (التى لم يلحقها التحقيق أو النجاح - المترجم).

حتى الآن لم نتطرق إلى المخرج رغم ذكرنا لوظيفة الإخراج المسرحى ومواصفاتها الجديدة داخل هذا المسرح العالمى: ليكن المخرج المسرحى صاحب القوة الفنية والقابض والمُمسك عليها بأطرافها المُعقدة المتعددة، فهو الذى يُقرر أسلوب العمل وينظم منهجية التدريبات والتوجيهات الفنية والعلمية فى فن المسرح. إن أول خطوات المعرفة والشعور بالوعى Consciousness هو التخطيط وتعيين وتحديد الأمور Delimit . فأنطوان مثلا لم يرغب فى مسرح أكاديمى أو مسرح رومانتيكى. وأوتوبراهم باخراجاته " الاحتفالية المهيبة " Solemnity أراد تحرير أساليب المسرحية من عقالها. أما استانسلافسكى والاستناسلافسكيون من بعده فقد بَنَواْ وشيدوا رؤية ومفهوم الإخراج عندهم على أبراز حقيقة المشاعر الداخلية عند الدور والإنسان الشخصية المسرحية، وتَمَّماَ هذا المفهوم وأكمَلاه بالمعايشة الحية النابضة. لكن كل هؤلاء وهؤلاء قد وجهوا أنظارهم ناحية الاعتناء بعبقرية الطبيعية، وكذلك بالحرص على موثوقية وأصالة البيئة

فوق خشبة المسرح بصريا وأكوستيكيا لضمان إفراز وحدة مؤكدة لمفاهيم الإخراج المسرحى. علامات محددة أتت بها نظرية أدولف آبيا Adolph Appia عندما بدأ من موسيقى فاجنر ذاهبا إلى تقنياته (مؤلفات : إخراج الدرامات الفاجنرية - ١٨٩٥ ميلادية، الموسيقى والإخراج - ١٨٩٩ ميلادية).

خرج بالمسرح الإنجليزى إلى رقعة واسعة ومستوى شديد الارتفاع إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig مبتكرا فن " الإبداع الإخراجى الجديد" (كما يبدو فى مؤلفاته : فى الفن المسرحى - ١٩٠٥ ميلادية، عن الفن المسرحى - ١٩١١ ميلادية، ناحية مسرح جديد - ١٩١٣ ميلادية). والواقع أنّ هذا المنهج الكريجى قد أكمله وأتمّه ماكس راينهاردت Max Reinhardt الذى شيد وأقام مسارح ذات طابع خاص لكل منها معتمدا منهج الانتقائية والاصطفائية * Electicism حتى أصبح إخراج مسرحياته " إخراجا مهضوما " لدى معدات الجماهير ومن قبل عقولها.. مسرح للجماهير المواطنين على غرار إخراجاته : (حلم منتصف ليلة صيف - ١٩٠٥م ، الفارس الوردى لريتشارد اشتراوس وهوفمنستال - ١٩١١ ميلادية Richard Strauss, Hofmannsthal، وفى الرمزية سوناتا الشبح - ١٩١٦ ميلادية، وفى التعبيرية المتقدمة الشحاذ: ر. سورج R.Sorge - 1917 ميلادية). خرجت مجموعة هذه الأعمال الكبرى باعداد كامل ودقيق (إخراجيا) بمعاونة عدد من عباقرة مصممى المناظر والديكور المسرحى:

---

* منهج الانتقائية هو الاعتماد على عناصر مستمدة من مصادر مختلفة. ولم يتبع ماكس راينهاردت نظاما واحدا بل لقد انتقى كل ما كان يعتبره الأفضل فى جميع الأنظمة - (المترجم).

إمـيل أورليك، أرنسـت اسـتـرن، ألفـريد رولـلر، أوسكار اسـتـراند Emil Orlik, Ernst Stern, Alfred Roller, Oskar Strand (١٠)

إن أعظم ما قدّمه راينهاردت هو استعماله للوسائل والتيارات والأساليب التى ناسبت صورة " المسرح العالمى " فى عصـره : فالكلاسيكيات الإغريقية وجدت طريقها إلى خشبة المسرح، كما أعمال شكسبير وموليير وإبسن.

يُمثل الفرنسى العتيد چاك كوبو Jacque Copeau (١٨٧٩ -١٩٤٩ ميلادية) عـصـرية الأدب الدرامى فى باريس. فـقـد أثّرت كـتـاباته النقـدية فى المسـرح الفرنسى حتى كوّن عـام ١٩١٣ ميلادية مسـرح ڤييه كولومبييه Théâtre Du Vieux Colombier الذى بدأ من التقديم الأول والأهم هو للكلمة وللعبارة.

أمـا المناظر والديكورات فكانت مُنشطة للايهـام " خـشـبـة مـسـرح عـارية - Meztelen Színpad" (١١).

فى روسيا بعد ثورة أكتوبر (١٩١٧ مـيلادية - المترجم) أعدّ المسرح عُدته للتغيير. بدأ مسرح الفن هذه الجهود وسرعان ما انحرف المسرح عن خطته، بينما يعلن ڤسڤولود مايرهولد Vszevolod Mejerhold اهتمامه بفكر مسرح الشـرق الأقـصى، وكـذا بانتـومـايم أرلكين Arlequin - Pantomime، ثم يبـدأ مايرهولد بعد ذلك مُجريا فى كوميديا الفن - الكوميديا دى لارتى Commedia Dell'arte، ثم يجـرب فى ممارسـاته نوع Tipi Fissi لتـجـديده ليناسب العـصـر

العالمى، مستخدما الأسلبة بكل أشكالها Stylization فى تصميم صنف واحد One Line يحمل شكلا أسلوبيا مُوحدا Unit لكل الأدوار التمثيلية وهو ما سُمى مستقبلا بمصطلح (التياترالية) - " مسرح ماير هولد التياترالى" Teatralizált "Színház" . (وهنا لابد من تذكّر زملاء عصره الذين سطّروا العصر التاريخى الذى تلى عصر مايرهولد .. الكسندر تايروف، يفجنى فاختنجوف Alekszandr Tairov, Jevgenyi Vahtangov). إذا نظرنا إلى الطبيعية على أنها الحقيقة العاكسة الدقيقة القابلة للتأثيرات الخارجية Passiv والكامنة المستترة الفاقدة للنشاط الكيميائى، فإن التعبيرية والمستقبلية Expressionism, Futurism وقد قدمّتا فى إثرها - يمكن أن نُصنّفهما على أنهما فنون حية " نشطة " Active . فالخلفية الاجتماعية - والتاريخية نتيجة ضغوط وقلاقل متزايدة دفعت إلى مواقف حُبلى بالثورة التى قامت عام ١٩٠٥ ميلادية منفجرة صاخبة معلنة تضادها مع التطور الإمبريالى فى العالم. لقد حاول بعضٌ من الفنانين المواطنين التدخل - للإنقاذ - فى الحياة الاجتماعية لكن هيهات. فى عام ١٩١٠ ميلادية جاءت "عاصفة خشبة المسرح" Sturmbühneمن ألمانيا تؤكد للمرة الأولى هذا الموقف. اندفع كل من كارل استرنهايم، أرنست بارلاش، چورج كايزر، والتر هاسنكلفر Carl Sternheim, Ernst Barlach, Georg Kaiser, Walter Hasenclever كحُراس للأدب الدرامى، ليس من ناحية تجديد الشكل فقط ("أو بالانحناء أماما فى فصل واحد"، "فى سيناريو وَجْد ونشوة"، أو نهاية مصير لمشاهد مسرحية " ... إلخ.

وقف هؤلاء المدافعون يعلنون سُخطهم وعدم رضاهم على النظام المسرحى القائم، مؤيدين لعدة أفكار تحررية: " تغير " أيديولوجية العالم "، نقد اجتماعى صريح، تفكيك نظام الدراما الداخلى التقليدى وتغيير اللغة فى المسرح. صوت مسرحى جديد يحمل هذه التغييرات لصالح المسرح العالمى المعاصر آنذاك. هذه الأفكار العالمية حملت إلى جانب ما حملته من دعوات التغيير، الصوت الإنسانى الذى بقى بعد عام ١٩١٧ ميلادية يُحرك العديد من الدراميين - برتولت برخت، إرفين بيسكاتور ، ليوبولد چاسنر [١٣] Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Leopold Jassner.

استطاع الدراميون - السابق الإشارة إليهم - إلى الإمساك بناصية الأمور الدرامية. وتوسّع تيار المستقبلية وبرنامجها حتى وصل إلى خشبة المسارح الروسية على يد ڤلاچيمير مايا كوڤسكى . Vlagyimir Majakovszkij. فى الجانب الآخر الإيطالى كان هناك فيليبو توماسو مارينيتى Filippo tommaso Marinetti يعمل وفق تعاليم مانيفستو أصدره عام ١٩١٥ ميلادية يشير فى بنوده إلى : إعادة الحسابات فى تقنيات الدراما، التزامن والتواقُت Simultaneity فى الحقائق ما بين التعبير عنها وبين الافتتان بها Fascinating وبين ديناميكيتها (بمعنى تفسير الدراما بلغة القُوى وتفاعلها Dynamism - المترجم)، ثم تدمير الماضى. الا أن رغبة التدمير فى المانيفستو المستقبلى لم تظل طويلا فى المضامين الدرامية المستقبلية وبذلك أفسدت أوروبا.

حاولت مسرحيات المواطنين أن تجد لها مكانا وسط هذه الدعوات والإرهاصات. أحيانا ما وجدوا مسرحا صغيرا محدود الأماكن (خاصًا) مثل

المسرح المستقل Independent Theatre بقيادة جاك ت. جرين Jack Th. Grein عام ١٨٩١ ميلادية، وفى لندن يقوم ١٧٥ عضو من نادى المثقفين (الذى حمل اسم إبسن) بالوقوف فى وجه الآراء الرجعية التى تدعو إلى الوراء.

كان چورچ برناردشو واحدا من أعضاء هذا النادى. وفى نفس هذا الزمن المشحون بالبغضاء والعداوات عُرضت مسرحيتين سيئتى الطبع - Kellemetlen Disagreeable لشو هما زواج العشاق، مهنة السيدة وارّن (والمسرحية الثانية - وارّن - أوقفها الرقيب بعد العرض الثانى مباشرة) (١٤). الغريب والمهم أيضا أن نفس الصورة تكررت فى بودابست فى فرقة مسرح تاليا Thália ما بين أعوام ١٩٠٤ ، ١٩٠٨ ميلادية.

فى أمريكا ما بين أعوام ١٩٠٦ ، ١٩١٦ ميلادية تكونت من بين الفنانين المثقفين اثنان وثلاثون (٣٢) عضوا متمردا على الأوضاع المسرحية " Insurgent" فى كبريات الولايات الأمريكية خاصة Winthrop Ames، وبحماس شخصيات علمية - G.Pierce Baker رئيس قسم الدراماتورجيا بجامعة هارڤارد Harvard، توماس هـ. ديكنسون Thomas H.Dickinson

قاد فكرة مسرح الإليت راينهاردت عندما افتتح فى برلين Kammarspiele مُحدثا تأثيرا رائعا، والمصادفة العجيبة هى أن استرندبرج فى نفس العام كان قد بدأ علاقته مع مسرح المودّة فى استوكهولم Intima Teatern "مستعينا بتأثيرات الموسيقى" (١٥).

تعددت المسرح الصغيرة الخاصة كما تعددت تباعا أنواع المسرحيات المناسبة لهذه المسارح الصغيرة. فقد عُرف مصطلح مسارح الكاباريت Cabaret. بدأت تجربة هذا النوع من المسارح فى باريس: عام ١٨٨١ ميلادية يُفتتح كباريت Chat Noirبعرض ارتجالى ينتقد ويقتص من شخصية رودولف ساليس Rodolphe Salis، كما يُعرّض بشخصية أخرى هى Aristide Bruant أحد الشخصيات المؤيدة لنوع الڤودڤيل. مشاهد صغيرة لكنها حامية الوطيس. فى عام ١٨٨٦ ميلادية يتوسع النقد على يد Henry Riviere ويعظُم تأثير عروض الكباريت.

عام ١٩٠١ ميلادية يبدأ راينهاردت فى إنشاء كباريت (صوت ودخان) Schall Und Rauch فى برلين. وفى نفس العام يفتتح Überbrettl (بقيادة أرنست ڤون ڤولزوجن Ernst Von Wolzogen) ثم كباريت آخر فى ميونيخ Elf Scharfrichter (أحد عشر جلاد) والذى صعدت على خشبته أعمال الدرامى الألمانى فرانك ڤيديكند Frank Wedekind. عام ١٩٠٧ ميلادية تنجح فى بشت عروض البونبونيير Bonbonnière بقيادة نوج أندرا Nagy Endre ، فى عام ١٩٠٨ ميلادية يُنظم مسرح الفن - موسكو عدة أُمسيات لعروض الكباريت بعنوان (الخُفاش الطائر) Repül´ó Denevér.

كان أكبر تقدير لنوع الكباريت هو ما أُفتتح فى زيوريخ - سويسرا عام ١٩١٦ ميلادية: كباريت ڤولتير Voltaire الذى اشترك فى عروضه هوجو بال، هانز آرب، تريستان تزارا Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara، هذه العروض

لمسارح الكباريت والتى سجلت متناقضات العصر ولا عقلانية نظامه، وأكدت على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الإيمان أكثر من التوكيد على العقل Irrationalism، كانت الطريق والمفتاح إلى انبثاق حركة الدادية *Dadaism(١٦).

يبقى نوع ربما كان هو النوع المؤَمّل، وأقصد به مسارح الشعب. فى التصورات الأولى لهذا النوع من المسارح لم تكن الصورة أكثر من استعمال عدة ألوان من العادات والتقاليد الأصلية للفلاحين. لكن الانفصاليين Secessionist طالبوا بأكثر من هذه اللوينات فى العادات والتقاليد. لنتذكر الفن الروسى عند دوران القرن: إيجور استرافنسكى، نيكولاى رمسكى كورساكوف وأعمالهم على المسرح Igor Stravinszkij, Nyikolaj Rimszkij- Korszakov، ثم عروض الباليه الروسى، والديكورات الفخمة المشرقة المتألقة بالألوان " Brilliant ذات البعدين Kétdimenziós " من تصميم ليون باكست Léon Bakst. هذه الصور اللونية الحية تحققت عن طريقين لا ثالث لهما: مسرح للشعب ينطلق من فكر عالٍ قادم من " الأعلى "، وتحقيق تطبيقى لهذا الفكر ينطلق وينتشر فى " الأسفل " (فى القاعدة وبين الجماهير)، وصولا إلى فنون العُمال.

فى عام ١٨٩٠ ميلادية يؤسس برونو ڤيل Bruno Wille أول خطوط مسرح الشعب فى برلين Freie Volksbühne الذى حمل رسالة "مسرح الشعب الحر"

---

*الدادية: مذهب فى الفن والأدب انتشر فى سويسرا وفرنسا فى الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠م . يتميز بالتأكيد على حرية الشكل فى الفنون والآداب تخلصًا من القيود التقليدية والروتينيات الشكلانية. (المترجم).

Szabad Népszínház والذى نشر الفكر الديمقراطى الاشتراكى حتى استطاع المسرح عام ١٩١٣ أن يضم (٤٨٠٠٠) ثمانية وأربعين ألف عضو فيه. وعلى نفس المنوال وما بين أعوام ١٨٩٢ ، ١٨٩٦ ميلادية وبقيادة فرانز ماهرينج Franz Mehring يجمع عددا من المؤلفين الدراميين والمخرجين لنفس الغرض الديمقراطى الاشتراكى. لكن غيرة وحماسة Ardour قادمة من " الأسفل " Lentr´ól : Revue D'art Dramatique . ما بين ١٩٠٠، ١٩٠٣ ميلادية - وجنبا إلى جنب مسرح الشعب الحر حملت على أكتاف الفرنسى رومان رولان Romain Roland إرهاصات ثقافة البرولت Proletkult التى قدمت جديدا فى "الأدب" الدرامى وفى المسرح [١٧].

- المسرح من أكتوبر إلى الإنسان الطيب من ستشوان

فى تعقّبنا للتاريخ الاجتماعى للمسرحية أحيانا كثيرة ما نتقابل مع انكسارات أو تطابقات او تزامنات Coincidence، كما نتقابل كذلك مع إرجاءات ومؤجِلات تُزيح أهميات إلى المقام الثانى Postponed .

كما رأينا كيف كان رد الفعل المسرحية فى الثورتين الفرنسيتين، وكذا قوة القيادة الثورية فى عالم المسرحية. ونلحظ علامات مشابهة فى عصر ثورة أكتوبر. فبدءًا من عام ١٩١٧ ميلادية يمكن التحدث عن نظامينْ اجتماعيينْ مختلفينْ، مما يترك أثرا على الوظيفة الاجتماعية للمسرح والتى تظهر فى شكلين مختلفين. فالذى حدث فى الاتحاد السوفيتى بعد فشل الثورة مرة سابقة (فى عام ١٩٠٥ ميلادية - المترجم) كان لابد وأن يُفرز مُحصلات وإنجازات جديدة تُغيرّ من أشكال المؤسسات، وتأتى بمضامين وأشكال تُعلن عن صوت الثورة الجديدة الناجحة هذه المرة. كما أن فن المسرح الذى يحمل اجتماعيات طبقة المواطنين لم يبق جامدا أو متجمدا عند وضعية (محلّك سر) لكنه حاول بطريقة أو بأخرى التحرك ناحية وِجْهة أخرى مقررا بدء شكل متطور.

فى عام ١٩٢٩ ميلادية سيطر عالمان اثنان حاول كل منهما إثبات عالمه وخصائص هذا العالم. جاءت الرأسمالية إلى هذه البيئة حاملة الأزمة الاقتصادية العالمية والتى أثّرت بكل تأكيد على الحياة المسرحية فى أوروبا. أما الاتحاد السوفيتى فقد بدأ عام ١٩٢٨ - ١٩٢٩ ميلادية أول خطة خمسية تستهدف التطوير العاجل والسريع لبلد زراعى متخلف للعبور إلى التقدم الصناعى الهائل استلهاما للتقدم والازدهار.

بعد عدة أيام قليلة من صدور مرسوم السلام - والأرض Decree يصدر فى ٢٢ نوفمبر ١٩١٧ ميلادية مرسوم مجلس مندوبى الشعب People's Commissary الذى يضع كل المسارح تحت إدارة قسم الفنون ولجنة الشعب بوزارة التعليم. فى نفس اليوم تبدأ العروض فى المسرح الكبير والمسرح الصغير فى مسرح الفن - موسكو - امتلأت صالات المسرحيْن غاصَّةً بالمتفرجين، لأن استانسلافسكى أعلن أن دخول المسرح بالمجان، وظل هذا التقليد ساريا بعد ذلك لمدة سنة ونصف لم يعلن المسرح عن بيع تذاكر الدخول إليه، لكنهم وزّعوا تذاكر الدخول على المصانع ليتسنى للعمال الحصول عليها - ومجانا أيضا - ومن ثَمَّ الوصول إلى المبنى المسرحى لمشاهدة التمثيل. أدى هذا الجديد إلى صالة للنظارة جديدة فعلا بحكم جماهيرها الجديدة أيضا. صحيح أن هذا التغيير قد أدى إلى مشكلات فى الريبرتوار المسرحى فيما يختص " بالعروض القديمة السابقة " ثم بعد ذلك فى مصطلح " الأكاديمى " الذى نُعت به مسرح الفن- خاصة وأن المسرح لم يتقابل مع ظاهرة مثل هذه (ظاهرة الدخول بالمجان - المترجم). ولا حتى مع نوعيات من الطبقات الاجتماعية فى الحياة الروسية[١٨] .

جاء مايرهولد ليكون مفتاح الشخصية المسرحية الأولى لعصر ما بعد ثورة ١٩١٧ ميلادية، مُستجيبا لدعوة مندوب لجنة الشعب أناتولى لوناتشارسكى Anatolij Lunacsarszkij ومعه (١٢٠) مائة وعشرون آخرون من المدعوين من بينهم الشاعر الكسندر بلوك Alekszandr Blok. عام ١٩١٨ ميلادية وتحديدا فى شهر يناير يصبح مايرهولد نائبا لرئيس مكتب المسرح فى بيترڤار Pétervár التابع للجنة العامة للمسرح الروسى Teo. فى ذكرى مرور سنة واحدة على الثورة البلشفية وبديكورات من تصميم كازيمير ماليڤتش Kazimir Malevics يُخرج ماير هولد عرض Buffó - Misztérium أحد أعمال ماياكوڤسكى. عام ١٩١٨م يصبح عضوا فى الحزب الشيوعى منطلقا إلى ما أسماه (حركة أكتوبر المسرحية). عام ١٩٢٠ يصبح رئيسا لمكتب المسرح، لكنه فى نفس الوقت يقود المسرح الأول للجمهورية الاتحادية السوڤيتية الروسية، وساعتها يطلب إغلاق مسرح الفن " لبقائه مسرحا تقليديا عاف عليه الزمن ".

فى السنوات الأولى للثورة تزدهر أعمال الروسى يڤجنى ڤاختنجوف، وهو الذى كان عضوا بمسرح الفن منذ عام ١٩١١ ميلادية. بعد وفاة ليوبولد سولرجسكى Leopold Szulerzsickij يقود ڤاختنجوف الاستوديو رقم (١) ثم يُشيد بعد ذلك " الاستوديو رقم (٣) والذى يُديره بنفسه، ويُحقق له النجاح والانتشار عندما يُخرج لطلاب الاستوديو دراما توراندوت Turandot للإيطالى جوزى Gozzi.

الشخصية التجريبية الثالثة فى العصر الروسى والتى لم تكن لها صلة بمسرح الفن - موسكو هو: الكسندر تايروف Alekszandr Tairov المُعادى للمذهب الطبيعى Antinauralist والذى مال إلى التيار والفلسفة الجمالية Aesthéticism ونال لذلك عددا من الهجمات والانتقادات ما بين أعوام ١٩٢٠، ١٩٢٢ ميلادية ، لكن من حُسن الحظ أن دافع عنه لوناتشارسكى . استطاع تايروف تحقيق فكره الإخراجى ما بين أعوام ١٩١٥، ١٩٢٠ ميلادية، كما وصلت شُهرة مؤلّفة (مسرحٌ بدون قيود) Színház Békloy Nélkül بالألمانية إلى بلاد أوروبا الغربية. وصول المسرح السوفيتى إلى مرحلة الاحتراف، إلى جانب هذه التجريبيات الواسعة فى مسارحه المختلفة جعل من الاتحاد السوفيتى فى ذلك الزمن واحدا من المراكز المسرحية العالمية فى العالم [١٩] .

عام ١٩٢٥ ميلادية يُولد قرار حِزبى لا يُشرك الحزب الشيوعى أو آراءه فى نوعية التيارات والاتجاهات الفنية والأدبية ضمانا لحرية الفكر والآداب والفنون المسرحية. وبحسب خصائص الثورة وفلسفتها فقد ازدهرت المسرحيات التى تهتم بموضوعات الجماهير والشعب على اختلاف طبقاته ومشاربه، وفى توجيه غير مُلزم للاهتمام بفنون التمثيل لطبقة العُمال والشغيلة. أكبر دليل على ذلك هو الاحتفال بالعيد الثالث للثورة عام ١٩٢٠ ميلادية، عندما احتشد أمام القصر الشتوى فى بيترڤار أكثر من خمسة عشر ألفا (١٥٠٠٠) من المشاهدين إضافة إلى (١٠٠٠٠٠) مائة ألف من النظارة " معيدين تمثيل مشهد " هدم القصر الإمبراطورى ".

قدّمت حركة البرولت فى برنامجها أكتوبر ١٩١٧ ميلادية الخاص بتعليم الشعب البروليتارى فى مؤتمر الحزب مساعدات كبيرة حسبما ذكر لوناتشارسكى: ...." البروليتاريا Proletariat طبقة العمال والكادحين كالعلم، وكالفن، سوف تُبدع من داخلها ابداعا مستقلا ذاتيا، لكن يجب مع ذلك أن تحفظ كل كنز من كنوز الماضى لتبنى عليه بناءً جديدًا يقوم على الكنوز الثقافية القديمة "[٢٠].

سرعان ما تسلم الكسندر بوجدانوف Alekszandr Bogdanov مُهمة توجيه التنظيمات المسرحية، وقد حاول فى السنوات الأولى من عمله تشكيل قوة اجتماعية تعمل جنبا إلى جنب مع الحزب للنهوض بالمسرح والمسرحية. عام ١٩١٩ ميلادية يخدم فى هذه القوة الاجتماعية - للمسرح ما يقرب من (٨٠٠٠٠) ثمانين ألف عضو.

بينما الفرق المسرحية الدعائية Agitprop (وبخاصة للمبادئ اليسارية) كانت تُعلن الانفصال عن القديم. عام ١٩٢٢ ميلادية تنبأوا بأن المسرح الواقعى "وتاريخ طبقة العمال سوف يُلقى فى سلة المهملات ".

هذه النظرية العدمية إلى الماضى Nihilism والتى رفضها من البداية لينين Lenin ومن اللحظة الأولى نتيجة معرفته بالدادية فى زيوريخ قد ألقت بظلال "وحشية " على فكر ومثاليات المواطنين. يكتب كروبسكايا Krupszkaja فى عدد جريدة البرافدا Pravdaعام ١٩٢٢ ميلادية وجهة نظره فى القضية البروليتارية

فيقول :" أى إبداع فى الفن لا يكون بروليتاريا لأن مُبدعه بروليتارى. لكن الفن البروليتارى هو الذى يحمل بين ثناياه أيديولوجية البروليتاريا "[٢١]. كبُرت وتضخمت فنون التمثيل العُمالى كما قوتها الكبيرة الواسعة. حركة "القمصان الزرقاء "- التى تألفت عام ١٩٢٣ ميلادية ضمن إطار معهد الصحفيين فى موسكو. فى عام ١٩٢٦ ميلادية عُقدت مقابلة عالمية للأوروبيين حضرها (٥٠٠٠) خمسة آلاف مجموعة من الصحفيين.

عام ١٩١٩ ميلادية ينضم بعض أعضاء مسرح الفن إلى Gyenyikin والهجوم على الجيش الأبيض، لكن سرعان ما عوّض استانسلافسكى هؤلاء الأعضاء الشاردين بتلاميذه من الأستوديو. القسم الآخر يتعلق بقيادة ماريا جرمانوفا Marija Germanova وخطة ريبرتوارها إلى أوروبا الغربية "[٢٢].

عام ١٩٢٥ ميلادية عندما أُعيد تكوين فرقة مسرح الفن من جديد بقيادة نميروفتش – دانتشنكو قدّم قسطنطين ترنيوف Konsztantin Trenyov العرض التاريخى (صحوة بوجاتشوف) .Pugacsov - Felkelés بعدها استقر مسرح الفن عند الأسلوب الواقعى، بينما قدّم بعد عام ١٩٢٦ ميلادية كثيرا من كُتاب الدراما الجُدد (ميهائيل بولجاكوف – أيام التوربينة Turbinék Napjai، فسفولود إيفانوف – قطار المُدرعات ١٤ – ٦٩ Es 69- 14 Páncélvonat، فالنتين كاتاييف – تربيع الدائرة A kör Négyszögesítése، ثم عام ١٩٢٩ ميلادية دراما فسفولود إيفانوف المعنونة (Blokád) حصار Blockade.

فى عـام ١٩٢٦ مـيـلادية يأخذ الاسـتوديو رقم (٣) رسم مسرح فـاختـجوف ويُقدم فى العام التالى (١٩٢٧ ميـلادية) مؤلف درامى جديد : بوريس لافرنيوف Borisz Lavrenyov ومسرحيته - Le Számolás المُكاشفة. فى ذلك الوقت يفوز مايرهولد باطلاق اسمه على مسرح من المسارح، بعدها يقدم فى مسرحه ريبرتوارا يتعرض للمناقشات الواسعة: يقدم المسرح دراما الغابة Erd´ó لأستروفسكى، ثم ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد لتشيكوف تحت عنوان Ájulat 33، ويعرض دراما نيكولاى أردمان Nyikolaj Erdman المُعنونة الخطاب الرفيع Megbizolevél، ودراما سرجى ترتياكوف Szergej Tretyakov بعنوان üvölts, Kina! وَلْولى ياصين. ثم دراما جوجول (المفتش) A Revizor، وبعدها يعرض ساتيريتين لماياكوفسكى.. البقّة Poloska، حمّام بخار G´ózfürd´ó. عند إنشاء مسرح موسسوفيت Moszszovjet تصعد على المسرح درامات فلاچيمير بيل - بلاكروفسكى Vlagyimir Bill - Belocerovszkij (العاصفة ، صمت الريح) Vihar, Szélcsend .

اشترك المسرح الأكاديمى الصغير فى خدمة الدرامات الجديدة. عام ١٩٢٦ ميلادية يعرض لترانيوف مسرحية ليوبوف ياروفايا .Ljubov Jarovaja. فى هذه "اللستة " المسرحية لم يشترك المسرح الصغير تايروف. لقد عمل مسرح تايروف بالأسلوب الاستدلالى المبنى على الاستنتاج والتفسير Constructive فقدّم داخل إطار منهجه الإخراجى هذا إعدادا لقصة جلبرت كايث تشسترتون Gilbert Keith Chesterton (الإنسان الذى كان فى يوم خميس) , Az Ember

Aki Csütörtök Volt. وصل تايروف إلى تسمية جهوده الإخراجية ووصفها بمصطلح (الواقعية البنيوية) " Strukturális Realism "- Structural Realism .

فى عشرينيات القرن دخلت بقوة الدرامات الاشتراكية إلى دول القارة الأوروبية. فقد أفسحت جمهورية المجر الفرصة واسعة للثقافة المسرحية. فى ٢٢ مارس ١٩١٩ ميلادية تسلمت الدولة المجرية " مسئولية المسرح الخاص فى المجر". بدأت فى تكوين مسرح الشباب البروليتارى، وفى مدينة سجد Szeged أُنشئ مسرح للعمال، وتولت هيئة مسرحية تحديد أثمان تذاكر الدخول إلى المسرح ، ثم تكوين نقابة للمهن التمثيلية Országos Syndicatus. إلى جانب رعاية مسارح أخرى لم تكن قد نفذت خُططها: المسارح التجريبية، المتاحف المسرحية، أكاديمية الفنون المسرحية. كانت فترة الشهور الأربعة المتاحة لتنظيم هذه المرافق الفنية قصيرة إلى حد بعيد [٢٣].

فى ألمانيا، وفى " جمهورية ڤايمر " كما كانت تُسمى قدّمت المؤسسات العمالية عونا كبيرا لتشغيل المسرح. بين عامى ١٩٢٠، ١٩٢٤ ميلادية قامت مهرجانات وأعياد مسرحية بتوجيه من المؤسسات المسرحية فى لايبزج Leipzig . وفى برلين قام ايرڤين بيسكاتور Erwin Piscator بين أعوام ١٩٢٠ ، ١٩٢٢ ميلادية بالتجريب فى المسرح البروليتارى. عام ١٩٢٥ ميلادية يُشيد مكسيم ڤالنتين Maxim Vallentin فرقة تحت اسم (البوق الأحمر) Vörös Hangszóróوالتى تبدأ اتصالاتها السياسية بدءًا من عام ١٩٣٠ ميلادية مع طليعة الجيش الشعبى،

وبفضل هذه الاتصالات بدأت العروض المسرحية ذات الخصائص الملحمية "Epikus" تأخذ مكانها فى الشوارع والميادين والأسواق الشعبية. ساعتها يظهر مقال فى صحيفة الحزب النازى Völkischer Beobachter يُهدد بإبادة المسارح. تعرضت المسارح الألمانية اليسارية إلى مضايقات عديدة، اتهمت السلطات فى الحزب النازى عددا كبيرا من الفنانين بالتفسخ والانحطاط Decadency: Lion Feuchtwagner, Hugo Von Hofmannstahl, Klaus Mann, Carl Sternheim, Ernst Toller, Franz Werfel, Frank Wedekind, Friedrich wolf, Karl Zuck Mayer.

وطبعا برتولت برخت، ايرفين بيسكاتور Bertol Brecht، Erwin Piscator. والأول (برخت) بعد أن انتهى من مرحلته التعبيرية اقترب كثيرا من طبقة العمال بادئا (" بالدراما التعليمية ") Lehrstük. عام ١٩٢٩ ميلادية تُذاع فى راديو برلين دراما (الأم)، أما درامته القديسة يوهاناً المذابح A Vágóhidak Szent Johanna فإنها واحدة من " الثقافة البلشفية "[٢٤].

فى ثلاثينيات القرن نظمت الولايات المتحدة الأمريكية لعمالها الحياة الثقافية على غرار النظام الأوروبى وبتأثير منه. وسنح هذا التنظيم العُمالى للمخرج هانز أ.بون Hans E. Bonn عام ١٩٢٦ ميلادية لبداية تجارب مسرحية بروليتارية باللغة الألمانية. كما كان لجهود كثيرين آخرين تكوين (اتحاد الدراما للعمال) على رأسهم چون هوارد لاوسون، چون دوس باسوس، ميكائيل جولد، هوجو

جاليرت. John Howard Lawson, John Dos Passos, Michael Gold, Hugo Gallert. ثم يتوسع اتحاد الدراما للعمال لأنشاء (مسرح العمال) Munkásszinház الذى يحمل اسم مسرح الكُتاب الجُدد. فى عام ١٩٢٨ ميلادية يُنشئ عُمال أحواض السفن Dock فى نيويورك مسرح التأثير Theatre of Action" ليضم أكثر من مليون ونصف مليون متفرج من اليهود البروليتاريين". ثم يقوم بينو اشنايدر - كان واحدا من تلاميذ فاختنجوف - بإنشاء مسرح عمالى آخر على مستوى فنى عالٍ Artef . ثم تنطلق الأزمة الأقتصادية من أمريكا. ولم يكن مُستغربا ما بين أعوام ١٩٢٩، ١٩٣٣ ميلادية أن يُعلن عن عشرة آلاف مسرحى (من العاملين فى مختلف المهن المسرحية) من بين العاطلين. كما أدت الأزمة إلى قيام مهرجان وموكب ضخم يوم الأول من أغسطس ١٩٣١ ميلادية فى ميدان " Union Square ضد الحرب " والذى شارك فيه وفد من نادى الدراما العُمالية المجرى. كما حققت فرقة التمثيل المسرحى التابعة لنقابة الملابس النسائية الجاهزة العالمية انتصارا رائعا بتقديمها (١١٠٥) عرضا (!) لصالح أزمة العاطلين بالعرض الموسيقى Pins And Needles (على أحرّ من الجَمرْ)، وفيه تبدأ إحدى الأغنيات بالكلمات التالية: " غَنِّى لى أغنية ذات معنىً اجتماعى، لأن كل صوت ممنوع " - حتى أصبح " العِقد الأحمر " * الأمريكى أغنية شعبية سائدة [٢٥].

---

* العِقد Becade هو عشر سنوات " العقد الأحمر الأمريكى " Red Becade ".

فى عام ١٩٢٩ ميلادية تم فى الاتحاد السوفيتى بناء جبهة الاشتراكية، وتقدمت خطوات جادة استندت إلى قرارات ذات فعالية لصالح السياسة الثقافية وفى كل ميادنها. فى موسكو ينطلق الاتحاد العالمى لعمال المسرح والذى بدءًا من عام ١٩٣٢ ميلادية يتحول إلى الاتحاد العالمى للمسرح الثورى. فى مؤتمر الحزب السادس عشر المنعقد فى عام ١٩٣٠ ميلادية تناول المؤتمرون محو الأمية وإجبارية التعليم فى المراحل الأولى. وأمام هذه القرارات الحزبية التى عالجت تخلّف مجموعات كبيرة من الشعب كان من الضرورى أن يُضيق الخناق على الآداب والفنون. ففى ٢٣ أبريل من عام ١٩٣٢ ميلادية يصدر قرار " تعديل نظام منظمة الآداب والفنون " Rapp بالغائها وكذا إلغاء المؤسسات التابعة للمنظمة. وفى أغسطس من نفس العام تُفكك القرارات التنظيمات البروليتارية Proletcult[٢٦].

لا يمكن بأى حال من الأحوال إدانة " الواقعية الاشتراكية " Szocialista Realizmus خاصة فى السنوات الثلاثين من القرن عندما وصلت إلى الاهتزاز، وإلا كُنا ننظر إلى التاريخ من زاوية واحدة. فالأحداث تكشف عن أنّ حصر الجماهير العريضة البروليتارية لم يمنع من خروج إبداعات رائعة لكل طبقات الجماهير، بل وظهور هذه الإبداعات على سطح الحياة الاجتماعية مُعلنة عن النور الواضح.

تعدد ظهور المسارح القومية والعالمية. ها هو سرجاى أبرازكوف Szergej Obrazcov يقود مسرح العرائس المركزى إلى العالمية.

وعلى جانب آخر يعمل نيكولاى أُخلبكوف Nyikolj Ohlopkov منذ عام ١٩٣٠ ميلادية بتجارب عالمية ليعكس المسرح الصادق الحقيقى غير الزائف Realista Színház - Real فيقدم عام ١٩٣٤ ميلادية دراما (الأرستقراطيون) للدرامى الروسى نيكولاى بوجوچين Nyikolaj Pogogyin. وما بين أعوام ١٩٢٢، ١٩٣٧ ميلادية يجمع المسرح الروسى أعمالا ناجحة من الدرامات والأوبرات والباليهات، وكلها تؤكد سمعتها العالمية قبل المحلية، كما يظهر فى عروض : (أعداء - جوركى ، ييجور بوليتشوف - جوركى ، فاسا جالازنوڤا - جوركى، التراجيديا المتفائلة - فيشيناڤسكى Visnyevszkij فى مسرح تايروف، الصياد - بوجوچين فى مسرح ڤاختنجوف). كما تعددت عروض البالية (لهب باريس، روميو وجولييت - من تصميم لاڤروڤيسكى ميهائيل Mihail Lavrovszkij، ليدى مكبث من المدينة الصغيرة لدميترى سوستاكوڤيتش Dimitrij Sosztakovics، وأوبرا (الديسمبريون) * Decembrist ليورى سابورين Jurij Saporin.

بدأ مسرح الطفل فى موسكو إشعاعاته عام ١٩٢٠ ميلادية بقيادة ناتاليا ساتس Natalja Szac مُطورة المسرح إلى العالمية.

كما وصلت كل أنواع الفئات والطبقات والبابات Categories فى الواقعية الاشتراكية - والتى اعُتمدت عام ١٩٣٢ ميلادية - وصلت إلى التحقق الفعلى

---

* الديسمبريون Decembrist - Dekabristák المشتركون فى الثورة الفاشلة على القيصر الروسى نيقولا الأول فى ديسمبر عام ١٨٢٥ ميلادية (المترجم).

عند اتحاد الكُتاب السوفيت فى عام ١٩٣٤ ميلادية الذى كان قد أخذ فى اعتباره العناية بإبراز الأعمال الأدبية والفكرية التى تُمثل الواقع وتدعو إلى الحقيقة وتُوصّل التطور الثورى ووسائل التعبير عنه [٢٧].

هذه المنطلقات الفكرية تعرضت للاختناق وضيق التفكير بل وللتعصبية أحيانا أخرى Sectarianism وهو ما عكس على الإنتاج المسرحى آنذاك، وأدى إلى مواجهة هذه الحالة التعسة للحياة المسرحية كما بدا فى الخطاب الأخير والعلنى الذى وجّهه مايرهولد فى مناسبة عامة [٢٨]. لكن النهاية التراجيدية لحقت بكُتاب دراميين آخرين : صورة ألكسندر كورنييتشوك Alekszandr Kornyijcsuk عام ١٩٤١ ميلادية ودرامته (فى حقول أوكرانيا Ukranja Mez´óin) والتى تصادفت مع وصول الحرب العالمية الثانية إلى الأراضى السوفيتية.

دراما المواطنين بين الحربين العالميتين

لم يتغير المسرح، ولا الحياة المسرحية، ولا الأشكال الأساسية القاعدة . لقد بقى كل شئ على حاله فى الدول التى احتضنت الرأسمالية - الإمبريالية أو سارت فى طريقهما. طبعا هناك فروق أدت إليها نتيجة الحرب العالمية الأولى

عند دول منتصرة وأخرى خاسرة للحرب. بعد الحرب الأولى بعشر سنوات تُمثل عقدا واحدا من الزمن لم تخسر الولايات المتحدة كثيرا فى الأزمة أو المأزق الاقتصادى الذى انطلق من داخلها، وهو ما جاء بخسارات كبيرة وخطيرة على الحياة المسرحية العالمية. مثال أوروبى: فى الموسم المسرحى ١٩٢٨ / ١٩٢٩ ميلادية عمل فى باريس (١٠١) مائة وواحد مسرحًا. لكن هذا الرقم يهبط فى الموسم المسرحى ١٩٣٤ / ١٩٣٥ ميلادية إلى (٦٩) تسعة وستين مسرحا. فإذا ما كان على مسرح الصفقة أن يستمر فى القبض على ناصية الجماهير والاحتفاظ بالاستمرارية، فكان لابد عليه أنّ يخدم التسلية والترفيه وتحقيق رغبات تافهة. ولم يكن غريبا أن تزداد موجة " الأنواع والعروض الخفيفة " ونهم تُجار المسرح ومتعهديه إلى الانكباب على الهازل من العروض التى تحقق المال من شباك التذاكر دون النظر لأية اعتبارات فنية أو فكرية أو حتى أخلاقية. أدت " الأزمة " إلى خسارة " حقيقية " للفن المسرحى. فالسنوات التى أعقبت انتهاء الحرب تركت المصير مجهولا لدى الكثيرين، ولم تهدأ النفس البشرية ولو للحظة واحدة، فقط لقد عكست بعض الحُمى التى اشتعلت فى أفئدة الجماهير والناس أجمعين. مما حدا بالدرامى بيتر سوندى Peter Szondi لفحص نظرية الدراما المعاصرة فى دراسات وبحوث تناولت كلا من عصر " الإنقاذ "، ومرحلة "الحلول". فى دراسات الانقاذ تناول سوندى الطبيعية، ودرامات " المناقشات التحادثية " Conversational، وتجارب المكان المُحدد Sz´úk Tér، الوجودية

Existentialism * . أما فى دراسـات وبحوث الحلول فتناولت التعبـيرية " Én - Drama "، الرفى السياسى عند بيسكاتور، ومسرح برخت الملحمى، ومونتاج فـردينـاند بـروكنر Ferdinand Bruckner، ودرامـات بيـرانديللو Pirandello "الاستحالة والبشاعة الدرامية "، والمنولوج الداخلى عند أونيل كأحد وسائل خشبة المسرح الحديث، فإذا ما أضفنا إلى كل هذه الدرامات موجة عشرينيات القرن العشرين Avantgarde ** (الطليعية) فإن عصر ما بين الحربين العالميتين يكشف عن باليه المسرحيات المواطنية - مسرحيات المواطنين (٢٩).

فى السنوات الأولى للموجة الأولى للطليعيين لفتت درامات تيار الطليعية الأنظار إليه - فمن داخل الإزمية نعثر على تغيرّات واسعة وعريضة فى الأسلوب كما فى التعبيرية وبدءًا منها، ومرورا بالدادية وحتى حلول التكعيبية Cubism *** ، والوصول إلى مشارف التجريب فى المستقبلية. بدأت الدادية

---

* الوجودية : فلسفة معاصرة تؤكد على حرية الفرد ومسئوليته. يرتبط بالفلسفة الوجودية الفيلسوف الفرنسى چان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥ - ١٩٨٠م) وهو روائى وكاتب درامى وزعيم المدرسة الوجودية الفرنسية .

** الطليعيون: الذين يبتدعون فى الفن أو يطبقون أفكار أو فكرات أو أساليب جديدة وأصيلة وغير تقليدية (المترجم).

*** Cubism التكعيبية: مذهب فى الرسم والنحت تُمثّل فيه الأشياء بمكعّبات أو أشكال هندسية أخرى (المترجم).

فى المسرح بدرامة كتبها أوسكار كوكوشكا من زيوريخ Oskar Kokoschkaبعنوان Sphynx Und Strohman (أبو الهول والدُمية القشّية). بعدها توالت درامات تريستان تزارا (أول مغامرات السيد أنتبرين فى الجنة) Le Premiére Aventure CélEste De M.Antypirin، (فازيلين السيمفونى) Vazeline Symphonique، ثم أعمال أندريه بريتون، لوى أراجون، فيليب سوبول بمشاهده القصيرة . André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault . كما عمل مؤلفون موسيقيون فى الموجة الطليعية : داريوس ميلو، آرثر هونيجر، إريك ساتى. وكُتاب لليبرتو مثل چان كوكتو، بول كلوديل، وفنانون رسامون مثل بيير بونّار، فرديناند ليجر ، فرانسيز بيسابيا، جيورجيو دو تشيريكو.

Darius Milhaud, Arthur Honneger, Erik Satie - Jean Cocteau, Paul claudel , Pierre Bonnard, Ferdinand Léger, Francis Picabia, Giorgio Chirico.

هذه الفرقة الطليعية اللامعة عرضت عام ١٩٢٢ ميلادية مسرحية چان كوكتو الطليعية من ذات الفصل الواحد المعنونة Les Mariés De La Tour Eiffelt (خطيبا بُرج أيفل). تبع نفس خطوات ومنهج الطليعية فريق باليه چاجييف Gyagilev الذى عمل من عام ١٩١٨ إلى عام ١٩٢٩ ميلادية فى باريس متعاونا مع الرسامين والفنانين چورج براك، موريس دوڤلامينك، أندريه ديريه Georges Braque, Maurice De Vlaminck, André Derain. لقد برز تعبير ومصطلح

(الطليعية) عاليا محددا الإطار الطليعى عندما خرج إلى الوجود مسرح ألفرد جارى Théâtre Alfred Jarry بقيادة أنتونان آرتو، روجر ڤيتراك A. A., Roger Vitrac [٣٠].

كان (البوهاوس - Bauhaus) فى ألمانيا هو المركز الرئيسى لحركة المسرح الطليعى Avantgarde. فى عام ١٩٢٢ ميلادية عرض أوسكار اشلامّر Oskar Schlemmer فى مدينة اشتوتجارت Stuttgart أول عرض تكعيبى مُركب من أزياء مؤلفة هندسيا أُطلق عليه مصطلح Triad Balett (أى الباليه الثالوث أو الثلاثى من ثلاثة أشخاص أو ثلاثة أشياء) أصبح البوهاوس أحد الأقسام والأجزاء الهامة فى المسرح والتى يُشرف عليها أكثر من ستين فنانا مسرحيا وتشكيليا. من بين مشرفيهم وقادتهم Schlemmeren، موهوى نوج لاسلو Moholy - Nagy László الذى قام بدور نظرى وتنظيرى هام كما ظهرت فى دراساته عن: المسرح، السيرك، المنوعات. وهناك فى مركز البوهاوس المسرحى صمم مولنار فاركاش Molnar Farkas مسرح "U- Szinház. U" . ومن هذا (المسرح اليوتوبى) Utopian (الإصلاحى سياسيا واجتماعيا والمتحمس رغم خططه المثالية غير العملية للإصلاح السياسى أو الاجتماعى - المترجم) وُلدت فكرة والتر جروبيوس Walter Gropius الذى صمم لبيسكاتور " المسرح الشامل " Total Theatre - Totális Szinház والذى أيضا لم يتم تحقيقه على أرض الواقع [٣١].

تابعت المستقبلية الإيطالية تجاربها على خشبة المسرح الإيطالى. جاء على رأس المتعاملين مع المستقبلية أنريكو برامبولينى، أنطونيو براجاجليا Enrico Prampolini, Antonio Bragaglia اللذان أرادا تحقيق التأثير البصرى فى المسرح عن طريق إعلان مسرح اللا نفسى - اللاسيكولوجى Antipsycology، ومُجربين هذه النظرة الفنية ما بين أعوام ١٩٢٠ ، ١٩٢٩ ميلادية فى مسارح إيطالية شهيرة:

Teatro Del colore, Teatro Sintetico - futurista, Teatro Degli Independenti , Teatro Della Pantomima, Teatro Della Sorpresa.

المسرح الملُوّن، مسرح التنوعات المستقبلية، مسرح دجلى المستقل، مسرح البانتومايم.

صحيح أن التجارب الطليعية بخصائصها وقلقها الداخلى قد دفعت بالدراميين إلى الإنتاج الحديث مما خلّف لبرامج المسرح وريبرتواراتها "Pro" وجهة نظر مؤيدة تقف فى وجهة الأزمة العالمية الاقتصادية، ولكن هيهات! فى إحدى برامج عرض للسيريالية كُتبت العبارة التالية: " مُتعمد أن يُرثى لحالنا... لابد لنا من الثورة ". لكنهم أضافوا: " لقد تعاهدنا واتفقنا مع لفظة (السيريالية - إضافة لها مع لفظة الثورة - لكى نؤكد غَيْريَّتنا وحُبنا للغير والإيثار وعدم الأنانية Altruism) ونعلن النزاهة واللامبالاة إذ ليست لنا أية مصلحة ذاتية Disinterested أو أية أهداف أخرى" (٣٢).

وفى اتجاه معاكس متضاد يتطور شكل الكباريت السياسى، وأكبر مثال على هذا التطور طريق كباريت التشيكى ما بين أعوام ١٩١٨، ١٩٢٢ ميلادية بقيادة Ji˜ri cerveny والذى أطلق عليه اسم Piros Hetes (الأسبوع الأحمر). جاء الكباريت على غرار مسرح القهوة من ناحية الشكل. وفى روسيا يعمل ييندريش هونزل Jindrich Honzl بدءًا من عام ١٩٢٥ ميلادية بفريق مسرحى من الطليعيين المسرحيين لتطوير مسرح الكابريت الذى تخصص فى الفكر السياسى. وقد ساعد على نجاح العروض الاجتياح الألمانى لروسيا - الاتحاد السوفيتى أثناء الحرب.

وفى اتجاه الدادية اندفع كل من Jiri Voskovec, Jan Werich، لعرض الرفى المعنون Vest Pocket الذى قدّم مسرحا حُرا شمل رئيس المهرجين. كما يعمل إميل فرانتشك بوريان Emil Franti˜sek Burian ما بين أعوام ١٩٢٩، ١٩٣٢ ميلادية فى مسرح عصرى بدأ بالكباريت الغنائى الموسيقى. وفى عام ١٩٣٤ ميلادية يُكوّن ويؤسس D 34 - Gyel مؤسسة مسرحية تشيكية تصبح الطريق الواسع والعريض، والرائد لنشر فن التمثيل المسرحى الاشتراكى فى كل البلاد الأوروبية.

انطلق الكباريت فى سياساته معاندا السياسات القائمة المتحكمة ظُلما ونازيًا فى البلاد الأوروبية. واتضح ذلك فى عروضه المناهضة للفاشية. وسط هذا التيار تأتى جهود الكباريت الإصلاحى على يد كل من : السويسرى من زيوريخ

أريكا مان Erika Mann، Pfeffermühle (" Borsmalom ")، ومن بعدها خَلَفَها كورنيشون Cornichon (" Uborka "). عملت فى روح هذا الإطار كباريتات ڤيينا: Der Liebe Augustin Literatur Am Naschmarkt، (الكباريت الأول والثانى بقيادة كارل فاركاس Karl Farkas). وبدءًا من عام ١٩٣٦ ميلادية قاد بيكافّى لاسلو Békeffy László خشبة مسرح بشت Pest - Podium بهجوم صارخ وعنيف على الفاشية. ولما كانت هذه الأماكن فى نهاية الثلاثينيات تحت الحكم النازى الألمانى فقد كان طبيعيا أن تُغلق الكباريتات تماما ليبقى شهداؤها فى الشارع، وهم كثيرون [٣٣].

كان معقولا أيضا أن تلجأ مسارح الترفيه والتسلية إلى نوع آخر من العروض المسرحية. هذه الوظيفة الترفيهية الشُرجوية وصلت إلى قمتها فيما عرف باسم Kiállitásos الرڤى الإظهارى Exhibitionist Revü ويتضمن:

- سلالم . Folies Bergères

- نجوم فى مقدمة خشبة المسرح، ونجوم خلف ستار المؤخرة .

- كورس من البنات Chorus - Girl فى مسيرة.

تظهر هذه المناظر وغيرها فى عروض كباريت تشارلس ب.كوشران Charles B. cochran فى جناح معرض لندن ما بين أعوام ١٩١٨ ، ١٩٣١ ميلادية، والتى جرّت بشكلها الاستعراضى هذا الكاتب الدرامى نويل كوارد إلى حظيرتها Noël Coward.

من ناحية أخرى، سبق الإشارة إلى " العقد الأحمر " "Vörösévtized" الأمريكى. وداخل هذا النوع ظهر تيار الموسيقى المتصارعة Konfliktusos Musical وظهر معه المنتمى الموسيقى لهذا التيار چورچ جيرشوين George Gershwinبصوت نقد اجتماعى ساتيرى يحمله عرض OF Thee I Sing (أغنى لك) عام ١٩٣١ ميلادية. لكن أول قمة لهذا النوع تصل فى عرض (أوكلاهوما Oklahoma) من تأليف ريتشارد رودجرز، أوسكار هامارستاين Richard Rodgers, Oscar Hahmerstein اللذين مثلا الدراما الموسيقية حق تمثيلها: حوار درامى قوى، موسيقى، غناء، ورقص ، ومعادلة متوازنة لكل هذه الفنون المشتركة فى العرض الدرامى الموسيقى، ولأول مرة إبداعا وعرضًا حيًا[٣٤].

هذا الاشتراك الموسيقى أو لِنَقُل إشراك الموسيقى على خشبة المسرح يعنى الخط النثرى الدرامى – فى مسرح البوليفار . يعتبر الفرنسى بول جيرالدى أنّ هذا النوع الخفيف من العروض مناسب لمرحلة القرن العشرين وللمسرح الفرنسى. وهو يضم إلى نفسه قائمة من المؤلفين لهذا النوع الذين قدموا "وجبات شهية " لمستهلكى المسرح الحديث. تضم قائمته: شاشا جترى، تريستان برنار، إدووارد بورديه، مارسيل آشار، چاك ديڤال، مارسيل بانيول، أندريه روسين، كلود مانييه [٣٥].

Sacha Guitry, Tristan Bernard, Edouard Bourdet, Marcel Achard, Jacques Deval, Marcel Pagnol, André Roussin, Claude Magnier.

كمـا أن زمـلاء لهم من الدرامـيين المجـريين كـتـبوا لنفس النوع هم: مـولنار فرانس، فكتا لاسلو، بيكافى إشتفان، زاجون إشتفان، زيلاهى لايوش.

Molnár Ferenc, Fekete László, Békeffy István, Zágon István, Ziláhy Lajos.

أمام مسارح الصفقة المالية هذه، والمسرحيات الخفيفة (الليمونادة كمصطلح يُطلقـة الأوروبيـون على هذه الأنواع - المتـرجم) وبُعـدا عن الأعـشـاب الضـارة Weedy التى تعـوق نمـو النبـاتات المفـيـدة فى حـقل المسـرح، بحث مـخلصـون مسـرحيون عن الحلول. ورَأَوْا أن مهـرجان بيـرويت السنوى الذى ابتدعـه مسـرح فـاجنر صـيـفـا هو طريق نافع من إحـدى طرق الخـلاص، والذى كـان يعمـل منذ نهايات القرن الماضى فى بيرويت - ألمانيا Bayreuth، واستطاع احتضان عشرات الآلاف من المتـفـرجين فى العـرض الأوبرالـى الواحـد، ومـا هو مـفـيـد اقـتـصـاديا ومشجع على خوض التجربة الفاجنرية.

جـاءت بدايات البُـعـد عن العـشب الضـار بـالحـيـاة المسـرحـيـة من مـاكس راينهـاردت. عـام ١٩٢٠ مـيـلادية وبالتـعـاون مع الموسـيـقى ريتشـارد اشـتـراوس Richard Strauss يبـدأ مـسـرحـيـات أعـيـاد مـهـرجـان سـالسـبـورج Salzburg بالنمسـا. ومن عـام ١٩٢٧ مـيـلادية ترتفع الأصـوات المسـرحـيـة الإغـريقـيـة الكلاسـيكيـة على خـشـبـة مسـرح Delpho دلفـو. يقـتـرح العـالم المجـرى هونت فرانس Dr. Hont Ferenc إعداد مسرح صيفى فى مدينة سجد Szeged أمام

مساحة واسعة تتصدر واجهة كاتدرائية هناك، وعندما يهل صيف عام ١٩٣٣ ميلادية يكون المخرج والمُنظّر هونت فرانس يخرج الدراما المجرية (مأساة الإنسان) لأول مرة على المسرح الصيفى سجد. عام ١٩٣٢ ميلادية تبدأ عروض Stratford On Avon (مقر ولادة شكسبير ومسقط رأسه - المترجم) بفرقة Shakespeare Memorial Theatre، وبعدها بعام واحد تبدأ مهرجانات Maggio Musicale فى فيرنزا بإيطاليا. وتختتم هذه الحلقات الفنية حفلات أعياد أبيداروس Epidaurosz عام ١٩٣٨ ميلادية.

جاءت الفرصة الثانية متضادة مع الفرص السابقة فى حياة المسرح العالمى: تحملت بعض الجماعات المسرحية والفرق الصغيرة التبشير بالقيم الأدبية وإعلاء كلمتها من فوق خشبات المسارح، كمواجهة شريفة ومتضادة مع كل وجهة نظر مادية أو صفقات تُجنى عن طريق المسرح. جاءت محاولات الطليعيين فى المسرح بغرض إيجاد وسائل عصرية لخدمة الأدب الدرامى، لا لاحتضان تجديدات تتعلق بالشكل وحده دون المضمون. ولهذا الغرض النبيل الساعى إلى إنقاذ حياة المسرح الأوروبى والعالمى تكونت حركة الكارتل Cartel * من أربعة من أكبر جال المسرح الفرنسى ما بين عامى ١٩٢٦، ١٩٢٧ ميلادية. بغرض إيجاد صيغة وقاعدة اقتصادية فنية فى مواجهة المسرح التجارى والبوليفارى. ساعتها كان شارل ديلان Charles Dullin قد وصل إلى الحياة المسرحية فى باريس

---

* الكارتل: تَحدٍ كتابى واتفاق مُحرّر مكتوب من أجل عمل شريف مشترك.

مـؤسـسًا مـسـرح الأتيلييـة كـان Théâtre Atelier Louis Jouvel يقـود مـسـرح الكوميدى فى الشانزليزيه Comédie Des Champs- Elysées والذى كان على علاقة وثيقة مع الدرامى الفرنسى چان چيرودو Jean Giraudoux بعد إخرجه له مسـرحيتـه (سيجـفـريد) Sigfried عام ١٩٢٨ مـيلادية. انضم إلى حـركة الكارتل الشاعر والمخرج جاستون باتى Gaston Baty وبعده يلحقه فى عضوية الحـركـة چورچ بتـويف Georges Pitoëff الروسـى الأصـل والذى كـان يعـمل فى باريس منذ عشـر سنوات، ومخـرج الدرامـا المجـرية ليليـومـفى Liuomfi على خشبة مسارح باريس.

يبــرز المخــرج الفــرنسى اللامع چان لوى بارو Jean - Louis Barrault من خلال فرقة مسرح شارل ديلان، والذى استكمل مناهج دراسته لفن البانتومايم على يد فنان البونتومايم العالمى ايتين داكرو Etienne Decroux. حقق بارو فى النصف الثانى من القرن العشرين نجاحا ساحقا فى مسرحه الخاص. حاول شـارل ديلان عـام ١٩٣٩ مـيـلادية تنفـيـذ فكرته الخـاصـة: اللاتـركـيـزية Decentralization * لكن الفكرة لم تصل إلى التحقيق فى مسارح فرنسا إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

حاولت الولايات المتحدة تحقيق التقدم والتطور المسرحى عن طريق ثلاثة مشروعات أو لنقُل مغامرات ومضاربات Venture.

---

* تقوم فكرة اللاتركيزية عند ديلان على إبطال المركزية فى الإدارة المسرحية عن طريق توزيع السلطات والاختصاصات الفنية (المترجم).

١- الممثلون فى مُدن المقاطعات - الولايات Provincetown Players

٢- الممثلون فى ميدان واشنطن Washington Square Players

٣- مسرح الجوار (وهو يقع فى حى ذو خصائص مُميزة فى العادة - المترجم) Neighbourhood Playhouse

فى المشروع الأول (مدن المقاطعات - الولايات) كان التنفيذ على شاطئ البحر حيث مكان للمصيف للمفكرين "البوهيميين" بقيادة چورچ كرام كوك George Cram Cook الذى عمل هناك لسبع سنوات بطريق وإحساس الهواية وعزمها. ومن وجهة النظر الأمريكية فإن الرجل قد أنجز عدة أعمال مسرحية وفنية وتأسيسية يشار إليها بالبنان والتقدير: ضمن مكانا مسرحيا لكُتاب الدراما المحليين الأمريكيين. أعطى الفرصة كاملة لعدد كبير من المخرجين ومصممى المناظر والديكور والأزياء المسرحية للعمل فى العروض المسرحية، وكانوا كلهم من الجُدد على الحياة المسرحية الأمريكية. قام بالتجريب العلمى والتطبيقى فى مختلف الأساليب المسرحية. كما قدم لأول مرة فى تاريخ المسرح الأمريكى "الشرعية الحقيقية" Legitimate لبطولة المسرحيات للنجرو - الرجل الأسود الزنجى. وهنا لابد من اعتبار هذه الانطلاقة الإنسانية بداية مهمات المسرح الكبرى، وهو ما تبين وتحقق فى النجاح الساحق الذى حققه يوجين أونيل Eugene o'Neill فى درامته بعنوان القيصر جونز Jones Császár (أو الإمبراطور جونز كما تُسمى فى بعض الترجمات العربية - المترجم) ذات الفصل الفصل الواحد أسلوبىُّ التعبير.

فى نفس الوقت وعلى المشروع الثانى Washington Square Players خرجت فرقة مسرح جيلد Theatre Guild بعد عام ١٩١٩ ميلاد متجهة نحو تجديد مسرحى - بعد أن اشتد عودها قوة. أما المشروع الثالث Neighbourhood Playhouse فقد آثر تتبع التغييرات المسرحية التى حدثت فى الجارة روسيا. وكان هذا الانفتاح على الغير غذاءً وإقاتة Nourishment لمنهج استانسلافسكى أو طريقته مهدّ فرصة استقباله فى أمريكا عام ١٩٢٣ ميلادية: بقى فى الولايات المتحدة من فرقة استانسلافسكى بعد الزيارة ريتشارد بولسلافسكى ، ماريا أوسبنسكاى، ماريا جرمانوفا Richard Boleszlavszkij, Marija Uszpenszkaja, Marija Germanova . قدّم مسرح الفن - موسكو طريقة استانسلافسكى للأمريكيين. كان من بين المتدربين فى استوديو الممثلين لى استراسبرج، استلا أكلر (والتى أصبحت بعد ذلك مديرة لاستوديو الممثلين فى أمريكا Actors' Studio)، هارولد كلورمان (والذى عمل مخرجا منذ عام ١٩٣١ ميلادية فى مسرح Group Theatre، ومسرحه الذى حقق ميلاد الدرامات الثورية الأمريكية وأبرزها دراما كليفورد أوديتس Clifford Odets المعنونة Leftyre VÁrva (فى انتظار اليسار) كأعظم التراجيديات العمالية فى تاريخ المسرح العالمى.

Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman

لم تستطع هذه الجهود المسرحية الكبيرة حقا فى الاستمرارية أمام الأزمة الاقتصادية العالمية، حتى أن مسارح كثيرة قد توقفت عن العمل ولم يصمد مستمرا إلا Federal Theatre الذى استمرت عروضه من أكتوبر ١٩٣٥ حتى يوليو ١٩٣٩ ميلادية. عشرة آلاف من الممثلين فاجأتهم الأزمة الاقتصادية ليتحولوا إلى عاطلين عن العمل، (١٢٠٠) (!) عرضا مسرحيا كان تذكرة الدخول إليها دولارا واحدا فى أربعين حكومة للولايات. ولما كانت بعض الفرق المسرحية - ووسط الاختناق الاقتصادى - تقدم فى عروضها أفكارا تقدمية جريئة، فقد دخل الشك إلى السلطات التى كوّنت لجان فحص للنصوص والعروض دفعت الكونجرس الأمريكى إلى وقف بعض المؤسسات المسرحية الهامة والمؤثرة: ساعتها وُلدت درامات ضد النازية (مِتْ حتى اليوم - Holtomnapjáig أوديتس، الروعة المجنونة Az órült Gyönyör´úség روبرت شيروود Robert Sherwood، الهروب إلى الغرب - Menekülés Nyugatra إلمر رايس Elmer Rice، حرس على نهر الراين - órség A Rajnán´ ليليان هيلمان Lilian Helman) كانت أسهل الأعمال أعمال أونيل O'neill ذات القوة الكبيرة: والتى كانت تُعرض على الدوام. دخل أونيل بلا أية مُعوقات تاريخ الأدب الدرامى العالمى ككاتب أمريكى مُلهم حتى وصل إلى لُب المسرح العالمى - مُتابعا كتاباته الدرامية بمسرحيات (أناّ كريستى - ١٩٢١ ، رغبة تحت شجرة الدردار - ١٩٢٤ ، إنترلود غريبة - ١٩٢٨، ألكترا الأمريكية - ١٩٣١).

Anna Christie - 1921, Vágy A Szilfák Alatt - 1924, Különös KözjÁték - 1928, Amerikai elektra - 1931.

لقد " خرج " أونيل من الحياة المسرحية برغبته التى ارتضاها لنفسه، وظلت أعماله المتأخرة مثل Posthumous تُمثل بعد وفاته أو كالمولود بعد وفاة أبيه [٣٦].

كان الأمر سهلا واضحا ومؤثرا فى أعمال بيرانديللو. فالكاتب الدرامى أنشأ فرقته المسرحية Teatro Dell'arte عام ١٩٢٥ ميلادية وفيها برزت الممثلة الرائعة مارتا أباّ Marta Abba التى حققت بفنها وأدائها وتمثيلها كل أفكار بيرانديللو، حتى داخل إطار الفرجة والتسلية والفكاهة. وعبثا يُنكر بيرانديللو إمكانيات الدراما، " فالمسرح " فى عالمه ذى القناع – المُقنّع مجتمع يتحول بشدة لصالح المجتمعات. بعد النجاح العالمى الذى أحرزته مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عام ١٩٢١ ميلادية Hat Szerepl´ó Szerz´ót Keres يكتب درامته التالية هنرى الرابع IV. Henrik، وفى عام ١٩٣٠ ميلادية يكتب درامته التى صعدت على أغلب مسارح العالم (الليلة نرتجل التمثيل) Ma Este Rögtönzve Játszunk.

قدّم فيدريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca علامة خاصة للأدب العالمى ولفن الدراما. قدّم مسرح إسلافا مدريد Madridi Teatro Eslava عام ١٩٢٠ ميلادية إحدى أعماله المبكرة A halált Hozó Pillangót ، بعد عام ١٩٢٧ ميلادية يتحد مع فرقة الممثلة الكبيرة مارجريتا إكسيرجو Margarita Xirgu للتوجه ناحية السيريالية فى ابداع كوميديات شعبية وتراجيديات. وهو ما يتبع من ابتكارات فى دراماته: ماريانا بينيدا ، السيدة ڤارجا العجيبة – ١٩٣٠،

عُرس الدم ، دون بارليمبلين - ١٩٣٣ ، يرما - ١٩٣٤ . Mariana Pinedáe , A.
CsodÁlatos Vargané - 1930, Vérnász, Don Perlimpline - 1933, Yerma - 1934.

اهتمت دراماته بربط تساؤلات النظرية بالمسرحية وبالعلاقة مع الجماهير النظارة. كوّن لوركا فرقة مسرحية جامعية من طلاب الجامعة تحت اسم La Barraca تُجبر كُتاب الدراما وتُوجههم إلى الكتابة عن مشكلات الشعب وعن طبقة الفلاحين والقُرى الريفية، والتعلم من أعمال ودرامات كالدرون، لوب دو ڤيجا، تيرسو دو مولينا وسرڤانتس Calderon, Lope De Vega, Tirso De .Molina, Cervantes

كما أن حكايات مسرحياته (المقصود هنا لوركا) كانت أكثر الأعمال تحقيقا ونجاحا فى مسرح العرائس. فى المسرحية العرائسية (دون كريستوبال) Don Cristobalالتى عُرضت عام ١٩٣٥ ميلادية ابتدع شخصية Guinol La Tarumbaقبل وفاته كشهيد (أطلق عليه رجال الجنرال الدكتاتور فرانكو النار فأردوه قتيلا على أسوار غرناطة - المترجم) قدمت فرقة Xirgu فى ليلة ١٣ ديسمبر من عام ١٩٣٥ ميلادية مسرحيته دوناً روزيتا Doña Rosita (٣٧).

هؤلاء الكُتاب الدراميون - الذين ينتمون إلى الأعمال الأدبية القيّمة - الذين لم يصعدوا أو يصلوا إلى خشبة المسرح تمثيلا، فمؤخرا بعد ذلك لم يكن سهلا وصولهم إلى ريبرتوارات المسارح الأوروبية. يتعلق هذا الأمر بأسماء درامية

لامعة: بول كلوديل وأعماله التذكارية الباقية Monumental، توماس استرنز إليوت ودراماته الشعرية، الدرامى البلجيكى ميشيل دو جِلدرود بحكايات دراماته المغموسة فى نهر الفنتازيا، ميروسلاف كرليزارا.

Paul Claudel, Thomas Stearns Eliot, Michel De Ghelderode, Miroslav Krle˜zára.

وينطبق نفس المثال والحالة على إيدن ڤون هورفڤات ödön Von Horvath الذى كان يمكن لدراماته أن تصعد على خشبات مسرح بلاده الألمانى ما بين أعوام ١٩٢٩ ، ١٩٣١ ميلادية بدلا من خروجها على خشبات مسارح أوروبية أخرى. لكنها بعد عام ١٩٣٤ ميلادية - ولأسباب سياسية - تأخذ طريقها للعرض فى زيوريخ، ڤيينا، براغ [٣٨]. . Zürich, Bécs, Prága.

ونفس هذا المحيط Periphery الذى كان يُضيق الخناق لم ينس فى تلك السنوات أعمال برتولت برخت أيضا. وعندما هاجر لعقد ونصف عقد من الزمن كتب - بعيدا عن الوطن - درامات: ذوو الرؤوس المستديرة والرؤوس القمة فى كوبنهاجن - ١٩٣٦ ، أسلحة الأم كرار، الذعر والفقر المدقع فى الإمبراطورية الثالثة فى باريس - ما بين عامى ١٩٣٧، ١٩٣٨، الأم شجاعة، النسخة الأولى لجاليليو جاليلى، الإنسان الطيب من ستشوان فى زيوريخ - ١٩٤٣ ميلادية.

A Gömbfej´úek és A Csúcsfej´úek - Koppenhága - 1936, Carrar Asszony Fegyverei, Rettegés és Inség A Harmadik Biradalomban

-Parizs - 1937 - 1938, Kurázsi Mama, Galilei, A Szecsuáni Jólélek - Zürich - 1943.

عندها صدحت طبول الحرب العالمية الثانية التى دمّرت أجزاء كثيرة من العالم ورتبته على أسس جديدة أخرى.

- ثلاثة عقود خيارية

للمسرح العالمى

فى منتصف عام ١٩٤٥ ميلادية كسب أعداء النازية، النصر. وعد المنتصرون العالم " بعالم خالٍ من الخوف والرعب ". فأنشأوا عصبة الأمم، والتى خرجت من مؤسساتها مؤسسة اليونيسكو Unesco لتساعد فى تنظيم الحياة الثقافية فى العالم. وفى عام ١٩٤٨ ميلادية تتكون الهيئة العالمية للمسرح .I.T.I International Thearte Institute لتمثل اتحادا روحيا للحياة المسرحية العالمية بهدف أن يخدم المسرح – أيًا كان مكانه – السلام والحرية. عندما انعقد أول مؤتمر عالمى Conference اجتمع مندوبو (٤٨) ثمانية وأربعين دولة فى باريس يناقشون الدور الاجتماعى لفن المسرح. هذا المؤتمر " للمسرح العالمى " يؤكد ويُبرهن على تحقيق الفكرة التى انبثقت من منظمة الهيئة العالمية للمسرح، ويعلن

- كرمز - عن تاريخ الكُتاب الدراميين الذين وصفوا العصر الماضوى بعصر المص وذوبان الثلوج Thaw. جاءت كل هذه القرارات فيما بعد الحرب ضمن التطمينات السياسية، والوعود الاجتماعية بتطور المجتمع الإنسانى من القبلية إلى "الإمبريالية المتعددة" وإلى " الأشتراكية الكائنة " وتغيراتها. لما كانت هذه الآمال تُصور " نقطة بيضاء " فإننا لا نفترض بل نأمل فى ثقة أننا سنرى هذه التطورات سوف تمس حياة المسرحية حقيقة.

مظاهر السلفية القديمة فى القبيلة مثل الصيد للحيوانات وصيد الأسماك بالإمكان رؤيتها اليوم مُطورة وقد دخل عليها التقدم فى مسرحيات الدائرة القطبية عند الإسكيمو Polar Circle، ونفس الصورة فى غابات برازيليا القديمة. عند القبائل الهندية وسكان أستراليا الأصليين لا يزال هؤلاء يحتفظون بالعادات الدرامية للطوطمية - الشامانية Totemisztikus - SamaNisztikus، وكذلك يمارسون التقمص بالأقنعة (للدخول فى إهاب شخصيات أخرى). فى دواخل الريف الأفريقى يعرفون تماما هذه الأشكال القديمة السحيقة كعالم جزر المحيط الهادى. فى الأماكن التى لا يزال يسيطر عليها وعلى حياتها نظام الزراعة ونظم تربية الحيوان هم الآخرون يحتفظون بزخم العادات السلفية وشكل المسرحية القديمة، وحتى فى الأماكن القريبة منهم والتى حظيت بطبقة "عالية" من المثقفين. تقف اليابان مثالا على ذلك . فهى إلى جانب السبْق العالمى والتقنية الفذة التى تُصدرها للعالم المعاصر لا تزال تحتفل بالأعياد الزراعية

السالفة، والمسيرات المقنعة حيث يحمل المحتفلون اليابانيون الأقنعة مُتلبسين شخصيات أخرى خرافية وغير خرافية، ويعرضون مشاهد تياترالية تتصل بالكثير من فنون التمثيل المسرحى. أدى الإحساس بالإرث والتقاليد ثم استعمال هذه المظاهر، أدى إلى ميلاد طرق أخرى: فحيث ازدادت حركة " الجماهير السياحية " خرجت عروض وأشكال تياترالية من " فرق شعبية " فى أستراليا تعمل على منصة بدلا من خشبة المسرح لتقدم عروضا للسياح نظير المال، ونجد فرقة أخرى فى الهند تقدم عروضا تحمل مسحة القديم لتعرضها على جماهير معاصرة فى أيامنا هذه كنموذج كان، ثم مضى. ثم مثال آخر من الهند مرة أخرى. فمنذ بداية القرن (العشرين) ارتبطت الحروب بالاستقلال، والآن فى العقود الأخيرة التى نعيشها تكررت نغمة الحرب السياسية - الاجتماعية ودخلت صورها فى أشكال تياترالية (كما فى بعض الأماكن التى تتواجد فيها مجموعات من الشيوعيين) وهناك توجد فرق مسرحية ارتجالية تعرض أعمالها فى أمريكا الجنوبية. أما البلاطات - الإقطاعية فقد استأثرت بشعار " الملكية " يُزخرف ويُتوّج أسماء وعناوين بعض الفرق المسرحية (فرقة شكسبير الملكية) Royal Shakespeare. ولا يزال شعار الملكية هذا سائدا فى بلاطات عديدة فى أنحاء العالم (فرقة Thai * التايى الكلاسيكية الملكية للباليه) Royal Thai Classical Ballet والتى قطعت رحلة خارجية عام ١٩٨٢ ميلادية جابت فيها العالم فى مناسبة مرور مائتى عام على اليوبيليوم.

---

* فرقة التايى Thaiفرقة تايلاندية.

فى أكبر الحكومات الرأسمالية يستمر نظام القبيلة: فى أمريكا تُمسك بعنق الحياة المسرحية فرقتان هما:

Shubert Theatrical Enterprises, Ostermann Productions Ltd.

وفى اليابان تتربع على عرش المسرح فرقة Shochiku Theatre Company أو فرقة Takarazuka - Konszern والفرقتان تمثلان أعتى القُوى الرأسمالية فى مجالات الفنون.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ارتفعت بشكل صارخ تكاليف الإنتاج المسرحى الخاص: فالمسرحية التى كان يمكن عرضها فى برودواى Broadway عام ١٩٣٤ ميلادية بتكاليف مالية تبلغ (٦٠٠٠) ستة آلاف دولار، قفتز تكاليفها فى عام ١٩٥٢ ميلادية إلى عشرة أمثال . وفى عام ١٩٨٠ ميلادية تكلف عرض الدراما الموسيقية Musical مليونين من الدولارات (١) فى عواصم الولايات والمدن الكبيرة يقدمون الأغنيات الفرنسية التى تتمتع بإقبال الجماهير بينما تدل الاحصائيات على أن (٩١٪) واحد وتسعين فى المائة من السكان الزراعيين والفلاحين لم يشاهد واحد منهم عرضا مسرحيا فى حياته. مع أن الحكومة الفرنسية بذلت جهودا واسعة لتنشيط حركة المسرح: فى عام ١٩٥٠ ميلادية منحت الحكومة المسارح الموسيقية الريفية (الأوبرات) إعانة مالية قدرها (٤٨٠,٠٠٠) أربعمائة وثمانين ألف فرنك سنويًا. ثم ارتفعت هذه الإعانة عام ١٩٧٦ ميلادية إلى (١٩) تسعة عشر مليون فرنك فرنسى. وحتى ذلك الوقت

كشف الأمر عن نظامين: الأول ، نظام لا يعرف الدعم الحكومى (بمعنى أنه لا يساعد المسارح على الاشتراك فى تكاليف إنتاج عروضها). والثانى يقدم إعانة مالية Subvention لبعض المسارح ذات الأهميات الثقافية [٣٩].

فى الدول الاشتراكية بعد الحرب العالمية الثانية أخذت الأمور والتطورات مجرىً آخر. اقتضى العمل الأول تفريغ وإجلاء الأماكن وعودة البعض إلى دورهم ثم إعادة البناء من جديد. يُعتبر عام ١٩٤٩ ميلادية عام (الديمقراطية الشعبية) بعد صدور قوانين التأميم كواجب أولى من واجبات الديمقراطية، وقد أدت هذه القوانين إلى إحداث تغييرات هامة وجوهرية فى تعديلات للنظم الاقتصادية، وتغييرات فى النظم السياسية - والأيديولوجية، وكذا فى مختلف البرامج الثقافية وبرامج تخطيط وإعداد الجماهير. إن أهم التغييرات التى جاءت إلى المسرح هى التخطيط المُسبق والمبكر لنظام مسرحى اشتراكى جماهيرى - سياسى يسعى إلى اعتناق قيم ومُثل تنطلق من النظام إلى الجماهير. ففى بداية سنوات الخمسينيات برزت فلسفة جماليات جدانوف الدوجماتية Dogmatic Zsdanov Aesthetics (جَزْميات ودوجماتيات من غير بيّنة أو دلائل مبنية على مقدمات غير مُمحّصة تمحيصا وافيا تؤكد الرأى وتقطع به من غير مبررات كافية وفى غطرسة وكأنها عقيدة - المترجم). هذه الفلسفة التى أضرت بالسياسة الثقافية الجديدة، ولم تزد مضموناتها عن الكشف عن رمادية الصورة واهتزاز برامج العروض المسرحية والثقافية، ووصل أسلوب التعبير فيها بما يحمله من فراغ وخواء وتزييف إلى ضَعف التعبير الفنى وتضييق الخناق على

المبدعين المسرحيين من مخرجين ومصممين. يحلُ الكونجرس - المؤتمر العشرون- هذه المشكلات حين يدين فلسفة چدانوف ويستبدل مفاهيمها بأخرى عملية تعيد القيم والفن إلى العمل المسرحى الذى يبدأ فى إحداث تيارات نقية واضحة المعالم. تبدو أولى هذه المحاولات الجديدة المُنقذة عام ١٩٥٥ ميلادية فى إخراج مسرحية التراجيديا المتفائلة Optimista - Tragédia على يد المخرج السوفيتى جيورجى توفستونوجوف Georgij Tovsztonogov فى لينينجراد Leningrád. جاء الإخراج مستعملا للأسلبة على خشبة المسرح وفى قوة طاغية بين عناصر حقيقية مثيرة للشفقة Pathos تُحدثها الموسيقى المصاحبة المشاركة، وبتمثيل واقعى يطرح فن التمثيل الواقعى بأساليبه المقنعة المؤثرة التى لا تخطئ لتنطلق صورة واقعية مثيرة للدهشة تتكشف للعيان Revelation . عام ١٩٥٨ ميلادية تُنشأ القاعة المسرحية فى فندق موسكو بقيادة المخرج السوفيتى أوليج يافريموف Oleg Jefremov.

مثال آخر: بالقرب من كراكو Krakkó فى منطقة نُو وا هوتا Nowa Hutá قُدمت عدة عروض مسرحية مواجهة للطبيعية وتُدينها. استقبلت جماهير العمال هذه العروض التى تكشف خلل المذهب الطبيعى فى المسرح. أخرج هذه العروض كل من المخرجين البولنديين چوزيف ساينا ، كريستينا اسكسانكا، جرسى كراسوفسكى..Józef Szajna, Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski والتى تميزت بإعلاء الحس الشعبى والنبض الجماهيرى لفرق مسرحية طليعية تعادل أعمال فاختنجوف فى الاتحاد السوفيتى .

أما برتولت برخت الذى عاد عام ١٩٤٧ م إلى بلده ألمانيا قادما من الهجرة فى أوروبا، فإنه يصل إلى جمهورية ألمانيا الشرقية NDK عام ١٩٤٨ ميلادية وإلى العاصمة برلين الشرقية. وسرعان ما اشتهرت فرقته المسرحية (البرلينر انسامبل) Theater Am Schiffbauerdamm والتى بدأت فى يناير ١٩٤٩ ميلادية بافتتاح عرض (الأم شجاعة وأولادها) Karázsi Mama és Gyermekei، والتى أشاعت عالميا نظريات برخت الملحمية خاصة بعد صدور مؤلَّف برخت الشهير الصغير (الأورجانون الصغير للمسرح) Kis Organon A Színház Számára . وهو دراسات دراماتورجية فى مُسودتها الأولى Draft أسفرت دراسات برخت النظرية وعرضه العملى التطبيقى (الأم شجاعة وأولادها - المترجم) عن سيل من المناقشات الحادة تجلت فى الحيرة بين المسرح الموروث التقليدى Traditional والمسرح الملحمى Epic - Theatre ومنذ بداية الثلاثينيات كانت مثل هذه المناقشات تُرى فى الاتحاد السوفيتى تحمل عنوان "الطليعية بديل الواقعية - " Realsim Kontra Avantgarde والآن يرفض برخت كل الحلول ويؤكد وجهة نظرة التى تقول ..." السؤال المهم، هو كيف يمكن لنا نحن كُتاب دراما خشبة المسرح أنْ نُنشط جماهيرنا على المستوى الاجتماعى (أن ندفع بهم إلى كمية تحرّك مُنبهة ومثيرة ودافعة Impetus). لذا فعلينا لتحقيق الهدف أن نستعين بكل وسائل يمكن ان تخطر على البال ونستدعيها سواء كانت وسائل قديمة أو جديدة "(٤٠).

اشتغل على فن الممثل وفن المسرحية بعد استانسلافسكى الرائد فى هذا المجال، چرسى جروتفسكى Jerzy Grotowski الذى بدأ من أوبول Opole المدينة البولندية الصغيرة منذ عام ١٩٥٧ ميلادية بمسرح الـ (١٣ صف)" 13 Soros Színház ". اشتغل على نظام المعمل المسرحى بين الشخصية التمثيلية ونظم التدريبات العملية وتقنيات سيكولوجيا خشبة المسرح " المسرح المسكين " Szegény Szinház (يصدر عام ١٩٦٨ ميلادية كتابه بنفس العنوان) (يظهر الكتاب باللغة العربية فى أكثر من ترجمة عراقية ومصرية تحت عنوان (المسرح الفقير) إلا أننى أرى ان تسمية المسرح العارى Bare Theatre هى الأقرب التصاقا إلى طبيعة هذه التجربة باعتبار اختفاء الأزياء، وفن تخطيط الوجه، والمناظر، وكل شئ حتى يصير المسرح عاريا حقا من مُقوماته وعناصره - المترجم). حاول مسرح جروتفسكى استبيان واستيضاح الطقوس الماضوية. لكن (الكاثارسيس Catharsis) التى تعنى تطهير العواطف بالفن حسب المفهوم الأرسطى * تحولت فى عالم الكاثوليكية البولندية إلى التدنيسية واللا توقيرية Profanity وإلى الدنس والنجاسة [٤١].

لمّا كان أساس بناء هذه المجتمعات - الأوروبية لا يتعلق بالآلية الميكانيكية أو الأوتوماتيكية التى تقدم المنجزات من غير تفكير، خاصة وأن علاقات كثيرة قد برزت على سطح هذه المجتمعات بينها وبين بعضها البعض (داخل قارة واحدة هى قارة أوروبا - المترجم) فإن ذلك قد سمح بتبادل الخبرات والإنجازات

---

* Catharsis بمعنى التنفيس عند الشخصية المسرحية، للتخلص من عقدة أو عُقد نفسية بافساح المجال أمامها للتعبير عن نفسها تعبيرًا كاملاً (المترجم).

المسرحية داخل دول القارة، وببروز " مجتمعات ترفُل فى السعادة Welfare" كالمجتمعات الرأسمالية، ومجتمعات تتجه إلى " الشيوعية المباشرة Right Away" . يقصد بيتربروك Peter Brook فى كتابة الشهير Az üres Tér (المساحة الفارغة) التى وصفها بالميّتة (Deadly " (Holtnak " عالم صناعة التسلية والترفيه. حدث ذلك بالفعل عندما " انسحب نوع الڤودڤيل - ليدخل التليفزيون " ويعيد التاريخ نفسه كما فى بداية القرن (العشرين) عندما ضيّقت عروض مسرحيات الأسواق على السينما (٤٢). فى عام ١٩٨٠ ميلادية تتعرض أكبر عروض الاستعراض وأرفعها فنًا وقيمة فى نيويورك " - Rockettes السهم النارى " إلى التوقّف أمام عروض قاعة Radio City Hall لأسباب اقتصادية بطبيعة الحال. ويظهر أنّ الأنواع " الميتّة " تأخذ طريقها حقا إلى الاختفاء والدفن. مع أنّ لهذه القاعدة شواذ كما عند البوليفار النثرى " الرخيص "، إذ الواضح أنه لابد لشئ ما أن يكون إما الكوميديا أو البوليسية والإجرامية Criminality.

فقد بقيت أعمال أجاثا كريستى Agatha Christie (مصيدة الفيران - Egérfogója تُعرض لأكثر من عشرين عاما بلا انقطاع على خشبات مسارح العالم. ونجحت كل مسرحيات نيل سيمون Neil Simon، وشاعت على ملأ مسارح العالم التقنية السوبر الممتازة Super لدراما تورجيا (ألان إيكوبورن) alan Ayckbourn.

منذ عام ١٩٤٣ ميلادية وتبتعد الدرامات الموسيقية عن الساحة، أمام اختيار أهداف فُرجوية جديدة مُدعمة بالليبرتو وبانتقاء للكلاسيكيات الكبرى (على سبيل المثال قصة الحى الغربى = روميو وجوليت) = West Side Story Romeo And Julia. ثم تتجه الأعمال الموسيقية إلى عرض الصراعات الاجتماعية ناسجة إياها مع خطوط سياسية معينة على غرار العروض الموسيقية: لُعبة البيجاما - Pajama Game – (Pizsama - Játek)، الكباريت Kabaré، Hair شَعْرٌ، هذه أمثلة فقط. ولا شك فى أن هذا التيار قد استحوذ على رغبات المواطنين فوق خشبات المسارح فى الدول الاشتراكية (الدليل هو عَرْضَا مسرح الروك فى بشت Pesti Rockszínház اشتفان، الملك).

فى السنوات الأولى التى أعقبت السلام العالمى ظهرت موجات المهرجانات المسرحية. فى عام ١٩٤٧ ميلادية ينعقد مهرجان أدنبره Edinburg على دائرة ضيقة نسبة إلى مهرجان أڤينيون Avignon الفرنسى الذى بدأ بقاعدة عريضة من المشتركين، محاولا استزراع قاعدة (أعياد شعبية) Népünnepély تستمر طوال يوم بأكمله ملئ بالبرامج المسرحية والفنية. جرى المهرجان تحت قيادة وتوجيهات المخرج الفرنسى چان ڤيلار Jean Vilar. فى عام ١٩٥٠ ينضم إلى مسيرة المهرجانات المسرحية مهرجان دوبروڤنيك Dubrovnik الذى تخصص فى تقديم أُمهات الكلاسيكيات الدرامية فى ليالى الصيف. حدد المهرجان أماكن العروض مُسبقا ونشر كل عرض مهرجانى فى المكان الملائم لمضمونه الدرامى. ثم تنبثق عن الهيئة العالمية للمسرح .I.T.I فكرة Aman Maistre Julien (أمان

ميستر جولين) (مسرح الأمم Nemzetek Színház) والذى تتقابل فيه فرق مسرحية من شتى بقاع العالم (كلٌ تُمثل عروضها بلغتها المحلية) ليُشكل مسرح الأمم فرق اللغات العالمية. إضافة إلى عيد المجانين فى أمستردام Amszterdam، وكرنفال ڤينيسيا. والأخيران (أمستردام وڤينيسيا) يعيدان صورة ماضى المسرحية الشعبية ونماذج مسرحيات الأسواق إلى أذهان الجماهير المعاصرة.

من المؤكد أن منتصف سنوات القرن الماضى قد شهدت مشكلة مركزية فى الفن، وهى العلاقة مع الحقيقة والواقع. وقد أخذنا فى الاعتبار أنّ الواقع والحقيقة ثريأن وبامكانهما التمازج مع أى إبداع وأية طريقة تعود على المسرح والمسرحية بالتقدم والاطراد. لذلك لم تكن الطبيعية وسيلة كافية أو ملائمة ولا وافية بالمُراد Adequate لأنها أصبحت " إقطاعية عقيدة خاصة " حددتها لنفسها. إضافة إلى اكتشاف " الخط الثانى " Második غير المنتظم الذى يُعكر من صفو الحياة والمعرفة لينفث ضيقا وقلقا وإنزعاجا Malaise ضارا يضع تهديدات دمار العالم جنبا إلى جنب مع المواقف المعرفية الملأى بالآمال والورود. تجسدت هذه المواقف المعرفية بآمالها وورودها فى تصرفات المجتمعات الناضجة فى كل من عقلانيتها وتجريدياتها. ولذا فالأمر يقتضى البحث عن الشكل الذى يعكس الفنون فى أمانة لكى تقدم ما يعبر عن الجماهير ومتطلباتها.

كتب فردريك دورينمات Friedrich Dürrenmatt عام ١٩٥٤ ميلادية كواحد من أعظم كُتاب الدراما فى العصر الحديث قائلا " لا توجد دراماتورجيا، هناك

دراماتورجيون فقط يتغيرون من حادثة إلى أخرى ومن حال إلى حال " (٤٣). إلى حد ما له الحق فيما يقول . لكن هذا التعبير يقود إلى الفلسفة العدمية النهلستية Nihlism. وصل أولماشى ميكلوش Almási Miklós فى دراسته (طريقا التطور الدرامى) " إلى أنّ الطريقينْ برغم وجودهما على طرفى النقيض Extremeفإنهما مع ذلك نموذج من نماذج الحل" (فمثلا يبدو برخت مفتوحا Nyitott - Open بينما يكون O'neill أونيل صاحب شكل مغلق Zart) لكن يمكن مع ذلك العثور على مساحة بينهما تقبل التحرك والعبور " وليس بالضرورة أن يكون نموذج هذا (برخت) أو نموذج ذاك (أونيل) هو المثل الأعلى فى التقدم المسرحى أو الازدهار المُنتظر " (٤٤).

هذان الخطآن – والطريقان الرئيسان اللذان مارسا عمليا تطبيقاتهما على حياة المسرح، من الفطنة أن نبحث عن خط وطريق ثالث" نوع آخر " - Másféle Another Kind فيه الحل، وهو المسرح الخيارى Alternativ Szinház.

بين الظهور القوى للاقتصاد، وبين ميادين إبداعية مسرحية لم تتم دوراتها بعد نشير إلى التيارات والعلامات فقط، وما هو بوسعنا فِعله. فى نهاية إحدى كفّتى الميزان Scaleيلمع اتجاه أرسطوطاليس – إبسن – أونيل – استانسلافسكى Arisztotelész - Ibsen - O'neill - Sztanyiszlavszkij ويتجسد فى أعمال كُتاب الدراما وإخرجات المخرجين. وهو اتجاه ينبع ويستمد قوته من الحقائق

التاريخية - والاجتماعية لحقائق العصر مقدما تعبيرات تحليلية عن مصير الشخصية والإنسان. هكذا جاء ميلاد الأمريكى آرثر ميللر Arthur Miller بل وميلاد أعماله وخروجها إلى الحياة العالمية من رحم الإغريقيين ومن إبسن. كما أنّ الجوانب المصيرية لفن كتابة الدراما الروسية الجديدة تُرضع وتُغذى الإرث المسرحى. لنتذكر الكسى أربوزوف، ألكسندر فامبيلوف والآخرين Alekszej Arbuzov, alekszandr Vampilov وأعمالهم التى عُرضت فى بلادنا المجر.

ما سنذكره الآن من مسرحيات لم تبتعد أو تخرج عن ثلاثية الدراماتورجيا (شوربة فراخ بالشعير Tyúkleves Gerslivel، جذور Gyökerek، أتحدث عن ياروشيلم (Jeruzsálemről Beszélek . فى سنوات الستينيات من القرن يصل أدوارد ألبى Edward Albee إلى عدة أشكال " خيارية " يضع إلى جانبها جنبا إلى جنب دراماتورجيا الميراث التقليدى. فى هذه الدائرة الخيارية تقع ثورة جون أوزبورن فى الحياة المسرحية الإنجليزية John Osborne بمسرحيته (أُنظر إلى الماضى فى سُخط) Nézz Vissza Haraggal.

فى الأعمال الموسيقية الكبيرة والأوبرات بقى الأمر على " الطلب الواقعى " إذا ما تحدثنا عن المسرح الموسيقى عند استانسلافسكى. ثم تبعه فى نفس الطريق بوريس بوكروفسكى Borisz Pokrovszkij فى مسرح البولشوى Bolsoi، وكذلك والتر فلزنشتاين Walter Felsenstein فى مسرح كوميش أوبر فى برلين Komische Oper. كل واحد من هؤلاء يقود عمله شعار الانطلاق

الحقيقى من العالم الجديد، بتحليل دقيق وسيكولوجى للشخصيات المسرحية، وترجمة واعية ومحددة تُطلقها الموسيقى مُعلنة عن المضمون الدرامى.

أما الخط الآخر الذى تحمله الدراماتورجيا، فهو خط ليس أرسطوطاليا، لكن شيكسبيريا، وبعد ذلك " ملحميا " يتجلى فى تصميم مفتوح Open Design برختى متضاد مع التقنيات المسرحية المتداولة. كان مسرح البرلينر انسامبل هو نقطة الانطلاق لهذه الدراماتورجيا، حققها جماعة من المخرجين الذين اكتسبوا خبرتهم مبكرا من برخت. وبعد وفاته عام ١٩٥٦ ميلادية استطاع منهجه أن يمتد أولا إلى البلاد الأوروبية ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبحجم كبير فى دول " العالم الثالث ". كان منهج برخت معروف فى الشرق الأقصى بعد مقابلته (برخت) مع ماى لان – فانج Mej Lan - Fang الذى تفهّم مزج القيم الجمالية فى المسرحية الصينية التقليدية مع ممارسات " الإغراب "، خاصة وأنّ فكرة الاغراب "El Idegenítés" كانت تُعد مسبقا بدءًا من ثلاثينيات القرن. لم تكن مصادفة أن طريقة برخت فى تلك العقود الثلاثة قد أكملت طريقة استانسلافسكى. كان من الطبيعى أن يكون المسرح الألمانى هو أول المسارح وأسرعها تأثرا. وتحت هذه الفئة يندرج كل من بيتر هاكس، هاينر ميللر، الشاب فولكر براون Peter Hacks, Heiner Miller, Volker Braun ، ينضم إلى القائمة ايرفين بيسكاتور بحلوله التوثيقية ناحية المسرح الملحمى، فهو يستعمل الوثائق والمؤلفات والأفلام وكل ما ينطبق على الوقائع التاريخية والموضوعية Documentries كما فى إخراجه لدراما رولف هوتشوت Rolf Hochhuth

المعنونة Helytartó (الحاكم). جاء الخط الشكسبيرى - الملحمى فى الدرامات المُعدة عن قصة أو رواية إلى خشبة المسرح (عند بيسكاتور فى الحرب والسلام - ١٩٥٥ ، وعند توفستونوجوف فى رواية النهر الهادئ، وفى المجر عند كازيمير كاروى Kazimir Károly فى كالفالا، رامايانا ... الخ). هذه التجارب المسرحية قدّمت تياترالية أكثر حرية، تتشابه مع ما قدمه كريج وأبيا Craig, appia من مهرجان بيرويت والذى عاد بالنجاح على المخرج الذى بدأ هذه التجريبيات فيلاند فاجنر Wieland Wagner.

بقى حول المسارح العالمية كل ما هو أرسطوطالى وكل ما هو غير أرسطوطالى. جاءت بعض الأشكال - مثل بيتر بروك وأشكاله - التى خلطت الشكلين بعضهما بالبعض مزجًا عبقريا. مثل هذا المزج هو ما اعُتبر فى التصنيف خيارا ومسرحا خياريا.

عندما بدأ مارتن إيسلين Martin Esslin لأول مرة تحديد نوع الفئة أو الصنف الجديد استعمل مصطلح " مسرح الأبسيرد " .Absurd szinhÁz بعد فترة وجيزة من انطلاق المصطلح تعجب هو شخصيا للعلامات والفوارق الكبيرة التى أتى بها هذا النوع من المسارح. فقرر أنّ كُتاب هذا النوع لا يمثلون تيارا أيديولوجيا بكتاباتهم، لكنهم فى بحثهم يبحثون عن كل أنواع الأيديولوجيات (٤٥).

إن مصطلح (اللغة الجديدة) Az új Nyelv قد تعرض له بالبحث أنتونان آرتو فى كتابه المسرح وقرينه " A Színház és Hasonmása مسرح القسوة "،

فـإلى جـانب اللغـة تتـجـمع عناصـر بصـرية مـرئيـة Visual، وصـوتيـة سـمـعيـة Acoustic وترتيـبـة نظاميـة Tactrical تلفُّهـا جمـيـعا عـلاقـة كيـفـيـة شـعـرية Qualitative Poeticalness (٤٦).

وهذه هى بالضبط الوسـائل التى تلعب دورا حـاسـمـا قـاطعـا Decisiveفى المسرح الخيارى.

إذا مـا ذكـرنا تسـمـيـات نماذج المسـرحيات وأنـواعـهـا حـسب لفظة القـامـوس، فسوف يظهر لنا التالى:

- أنّ خـاصيـة الارتجـال والحـركة تعنى Action, Arte Povera الحـدث، الفن الفقير المُعدَم، (مثل الذى مارسه جروتفسكى فى " المسرح الفقير ").

- أنّ Event تعنى : (" الحدث ").

- أنّ Enviromental Art تعنى: (" فن البيئة والمحيط ").

- أنّ Heppening تعنى : ("حادثة ، حدوث أحداث").

- أنّ استعمال الوسـائل Felhasznált Eszközökre تعنى : (" Mixed Media - وسائل متنوعة ").

- أنّ Performance تعنى : (" العرض ").

- أنّ Multimedia تعنى : (" المزْج والتوليف ").

- أنّ كل هذه الأنواع بخصائص كل منها يتجه المسرح الخيارى إلى استعمالها To Use.

إلى جانب شخصية مسرحية وشخصية أخرى بجانبها ينمو ويتطور حوار الكلمات (حتى وإن كان بغير معنىً أو دلالات)، وأحيانا أخرى يظهر عالم الإيماءة فى شكل الميلْ والانحدار. النوع الأول (حوار الكلمات) نلحظه عند الدراميين صمويل بيكيت، يوچين يونسكو ، چان چانييه، نورمان فردريك سييمبسون، آرثر كوبيت، بول فوستر Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Jenet, Norman Frederick Simpson, Arthur Kopit, Paul Foster.

أما النوع الثانى (عالم الإيماءة) فيبدو واضحا فى أعمال تلميذ بيسكاتور چوليان بك، يوديت مالينا، ومسرحهم الحى Living Theatre، ثم بعد ذلك من عام ١٩٥٨ ميلادية عند آلان كابرو ومسرحيات الحادثة عنده Happening، وكذلك عند مسرحيات " Nem Matrix " غير المُعدة والخالية من النسيج البَيْخَلَوى، وعروض هذه المسرحيات (٤٧). أما فى الأُشابة Alloy وهى خلطُ النوعين (عالم الكلمات + عالم الإيماءة) فنعثر عليه فى عروض (لاماما) Lamama عند ألن ستيورات Ellen Stewart فى المسرح المفتوح Open Theatre الذى توقف حاليا، أو بعد عام ١٩٦٥ ميلادية عند مسرح

العلميوجودى* الهستيرى الهرعى** Ontological - Hysterical Theatre فى العقود الأخيرة بدا وكأن المسرح الخيارى - ليس فقط فى الولايات المتحدة وحدها - قد فقد مَعينة السياسى وتراجع إلى الوراء.

أما الميموس وقاعدتها الأساسية العامية والمبتذلة Plebeian فإن دراما الملك إبى Übü KirÁly تقدم أحسن صور الحرب باستعمال طرقها الخاصة ضد كل ما يواجه الاستقلال ويعارض الديمقراطية، وبمواجهة صارمة مع الاستغلاليين وعصابات العَرَق - Sweatbandsعلى غرار فرقة ألكامباسينو فى كاليفورنيا El Campesino Group - Kalifornia - وعليه، فإن فرق الميموس الطليعية Avantgarde Mimosz تعود مرة ثانية إلى السيطرة على وظائف المجتمع لخدمتها: والتى تخوضها عن طريق المعرفة لوضع الأساس وتكوينها، والمحافظة الدائمة والواعية اليقظة على حركتها، ثم تقديم الحلول لإعادة سيادة الميموس.

* * *

---

* المسرح الذى له علاقة بعلم الوجود أو هو مبنى عليه وعلى الفكر الوجودى - المترجم .

** مسرح مَهروعُ مصاب بالهستيريا أو الهرع. وهو نوبة ضحك أو بكاء لا سبيل إلى كبحها أو إيقافها - المترجم.

خاضت المسرحية عدة آلاف من السنين لتصل إلى نهاية طريقها غير المحدد بنهايات. ظهرت المسرحية واضحة كوضح النهار، وأثبتت أن الإنسانية فى حاجة دائمة ومستمرة إلى أشكال مسرحية عدة وعديدة لا يمكن الاستغناء عنها. وداخل هذه الرحلة الطويلة فإن المسرحية قد تحملت واجبات شتى خرجت منها بنتائج باهرة قدمت أنواعا ونماذج من المسرحيات. إن الطريقة المثلى للمسرحية تُلخص الآتى: على خشبة المسارح التى صعدت إليها المسرحية أمرت بظهور الماضويات من العصور والعهود، وما يمكن أن يُتصور، بل وتصورت ما يمكن أن يأتى به الزمن فى المستقبل القريب. والآن هى تُعبر عن أشياء من الصعب الإعلان عنها أو إزاحة الستار عن حقيقتها. أظهرت المسرحية الخرافات والأعاجيب. احترمت وكرهت الإنسان المتقمص للآلهة. بقى للمسرحية قوة لتحارب كل موجات ودعوات الدمار والتخريب، وسمح لها الوقت والزمن لتسخر من الضعف الإنسانى.

فعلت المسرحية كل هذا لكى تؤمّن الحياة للوعى والفكر اللامع ولتضمن للمحترفين فى الدراما والمسرح حياة وظائفهم ومصائرهم. لذلك فإن بعض مسرحيات الحيوانات - وهى كثيرة - أحيانا ما تتقابل بالسخرية. لكن الأمل فى استعمال العقل والمنطق، وحرية التفكير.

غيرّت خشبات مسارح كثيرة فى العالم من العالم نفسه. فى طريق البحث العلمى عن مقارنات أو علاقات مقارناتية Comparative تتضح بعض النتائج والخطوط المعرفية للمسرحية مثلا:

- إنّ تفكير " التغيّر والانتقال " Transformation قد أفسح مجالا عريضا لميلاد تقنية فنون التمثيل، ثم لتطورها أيضا.

- إنّ خَلقَ وتكوين الشكل المدينى الاغريقى وانصرافه من القرية إلى بعيد، قد قاد إلى تطويرالمسرحية.

- إنّ غياب تكوّن المدينة والمدينية فى " نماذج آسيا" من بين نماذج كثيرة كان حقيقة مصيرية للمسرحية من الصعب دحضها أو إهمالها كواقعة حقيقية.

- إنّ مصطلح " ميموس " يُخفى خلفه فئات تاريخية مختلفة التكوين والمستوى والطباع، كما يحفظ فى ذاكرته محتويات وفهارس اجتماعية عديدة، من بدايات العامى الرومانى القديم إلى الترفيهيات المسكينة.

- إنّ تأثيرا قويا ونفوذا كبيرا مُورس فى المسرحيات الأوروبية - الغربية، كما فى دراماتورجيتها للتخلص من الخطايا، فى اتجاه التوبة المسيحية.

- إنّ فَصلاً حادًا جرى بين أشكال المسرحية فى العصور الوسطى، وبوادر التياترالية فى عصر النهضة الأوروبية.

- إنّ أحد الأسباب الهامة فى انفصال المسرحية عن الأدب هو تحوّل أهم علماء الإنسانية إلى صف الأرستقراطية.

- إنّ المحاربين من المواطنين فى عصر التنوير اكتشفوا المسرحية بتأثير السلاح وبشق الأنفس. فتحولت الشعوب الصغيرة إثر ذلك إلى فكرة القومية، مُستعملين ازدهار اللغة القومية.

- إنّ المسرحية ومعها فنون أخرى انطلقت بتجديدات ابتكارية رمت بنفسها فى خِضمها من أجل اكتشاف " الحقيقة "، وسائرة مستمرة فى طريقها الكفاحى للتعبير عن الخطوط الكبرى.

- إنّ عناصر " مسرحية المواطنين " لا تزال تستمتع حتى اليوم بالقوة وببنيوية التصميم حتى الأسلوب، ومن الدراماتورجيا الخاصة بها حتى طلبات ومتطلبات الجماهير.

- وأخيرا، فالمسرحية وبكل ما تملك من قُوىً تحاول الانفلات والانفصال عن القرون الماضية القريبة. فالمهرجانات ومسرحيات الجماهير تقف موقف المساعدة على تأييد نظرة المسرحية. والآن..

ما الذى جعل المسرحية تحيا وتستمر فى الحياة العامة بين الناس؟ بل وتحتفظ فوق هذا وذاك بفنها الخاص؟

قد يكون السبب أنها كوّنت جماهيرا فى كل عصر من عصورها. أم لأنها قدّمت الخبرة الإبداعية بعلاقة مباشرة وبلا تكرارية؟ أم قد يكون السبب هو قُدرتها على الرد بالمِثْل وبسرعة فائقة فى عدة ساعات قليلة (هى زمن العرض

المسـرحى - المتـرجم) على اسـتـمـرارية تاريخـيـة طويلة وقـديمـة؟ أم لأن ثراء وسـائلها جعلها قـادرة على عكس الطبـقـات الاجتـمـاعـيـة فى مـختلف العـصـور والعهود؟

هذه الأسئلة والتساؤلات بعضها يمتد إلى التاريخ، وبعضها يمكن الإجابة عليه فى إحدى أمسيات العروض المسرحية. وهذه وتلك من مسئولية اللاعبين الممثلين القدامى والجدد، وأيضا مسئولية المشاهدين القدامى والجدد أيضا .

هوامش

تحولات

1. Marx: A T´óke. Bp., 1961. I. 83.

ماركس: رأس المال

2- Le Roi - Gourhan, André Les Religions De La Préhistoire. Paris, 1964. 36.

أندريا لاروى جورهون :

الديانة قبل عصر التاريخ

3- Marx: Gazdaság- Filozofiai Kéziratok. Bp., 1962.72

ماركس: مخطوطات اقتصادية - فلسفية .

4-Tokarew, Szergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 29-30.; Huszár Tibor: Fejezetek Az Értelmiség TörténetéBól. Bp., 1977.26.

سرجاى ألكسيافتش توكارو :

أبواب من تاريخ الفكر الديني.

5- Niessen, Carl: Handbuch Der Theatervissenschaft. I/1-3. Emsdetten, 1949 - 1958: Eberle, Oskar: Cenalora. Olten und Freiburg Im Breisgau, 1954.

كارل نيسين: كتاب علوم المسرح

- وعنه: أوسكار إبيريل

6- Lang János: Az´ós Társadalmak. Bp., 1978. 67-68.

المجتمعات القديمة.

7- Tokarew: i.m. 72. مصدر سابق

8- Dömötör Tekla: A Népszokások Költészete. Bp., 1974. 13-38.

ديميتير تاكلا: أشعار العادات الشعبية.

9- Tokarew: im. 58. مصدر سابق

10- Lukács József: Istenek útjai. Bp., 1973. 1975 (77. Jegyzet.)

لوكاتش يوچاف : طُرق الآلهة.

11- Gaster Theodor H. Thespis. New York, 1966. 26.Skk.

12- Bécsy Tamás: A Dramamodellek És A Mai Drama. Bp., 1974.180.

بيتشى توماش: نماذج (موديلات) الدراما والدراما المعاصرة.

13- Diószegi vilmos. Samanizmus. Bp., 1962. 90-101.

ديوساجى فيلموش: الشامانية

14- Thomson, George: Studies in Ancient Greek Society. London, 1949. 47.

چورج طومسون: دراسات في المجتمع الإغريقي القديم.

" ثورة المدينة " الشرقية

1- Marx: A T´ókés Termelés El´ótti Tulajdon Formák. Bp., 1953. 10-12

Marx: A T´óke. Bp., 1961. I.330.

ماركس: إنتاج رأس المال قبل أشكال الملكية الخاصة.

ماركس: رأس المال

2- Childe, V. Gordon: The Prehistory of European Society. London, 1958. 153

جوردون. ف. إتشايلد : ما قبل تاريخ المجتمعات الأوروبية.

3- Gaster, Theodor H .. Thespis. New York , 1966.83.

4- Gaster: Im. 157., 184. المصدر السابق

5- The National Geographic Magazine. Vol. 154.No 6.738.

6- Mitológiai ÁBÉCÉ. Bp., 1970. 115-163; Dobrovits Aladár Válogatott Tanulmányai. Bp., 1971. II. 162.

أ. ب. جـ. الميثولوجيا. دوبروفتش ألادار، دراسات مختارة.

7- Roman József: Mitoszok Könyve. Bp., 1963. 116. Frankfort, Henry - Frankfort, Mrs Henry A. - wilson, John A. Jakobsen, Thorkild: Before Philosophy. Chicago, 1951-145.

يوچاف رومان: كتاب الأساطير،

عن ثوركيلد جاكوبسن: قبل الفلسفة.

8- Gaster: Im. 176., 250., 267. مصدر سابق

9- Meissner: Bruno: Die Babylonisch - Assyrisch Literatur. Postdam, 1927. 28.

برونوميسنر: الأدب البابليونى والآشورى

10- Huszár Tibor: Fejezetek Az értelmiség Történetéből. Bp., 1977.40

تيبور هوسار: دراسات في تاريخ الفكر.

11- Frazer, James George: Az Aranyág. Bp., 1965. 140-160., 326-335.

جيمس چورچ فريزر: الفرع الذهبي

12- The Pelican History of Music. I. London, 1966.14.

تاريخ البجع الموسيقى.

13- Mitologiai ÁBÉCÉ. 124 - 125

أ. ب. جـ. الميثولوجيا. مرجع سبق ذكره.

14- Gaster: Im. 161. مصدر سابق

15- Meissner: Im. 81. مرجع سابق

16- Kákosy László: Ré Fiai. Bp., 1979. 9. Kép.

لاسلو كاكوشى: أبناء الملك، الصورة رقم ٩

17- Kákosy: I.M.278.; Iones, Veronica : Egyptian Mythology. Feltham, 1968. 71., 131- 132 . كاكوشى: الميثولوجيا المصرية.

18- Vályi Rózsi: A Táncmuvészet Tórténete. Bp., 1969. 38-40. تاريخ فن الرقص

19- Nissen, Carl: Handbuch Der Theaterwissenschaft. I/ 1-3 Emsdetten, 1949 - 1958. I/1. 306 مخطوط علم المسرح

20- Kákosy: Im. 223. مصدر سابق

21- Gaster: Im. 399- 405. مصدر سابق

22.Drioton, Etienne. Pages D'Egyptologyie. Le Caire, 1957. 225-226. ايتين دريوتون: صفحات مصرية. القاهرة ١٩٥٧.

23- Histoire Des Spectacles. Encyclopédie De La Pléiade. XIX. Paris, 1965. 102-134. تاريخ العروض

24- Drioton: I.m. 231-232., 239-322., 363-372. مصدر سابق

25. Klein, Julius Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865 - 1875. I.43.

يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما.

26- Bachofen, Johann Jakob: A Mitosz és Az ´ósi Társadalom. Bp., 1978.230.

يوهان چاكوب باخوفن: الأسطورة والمجتمع القديم.

عالم مسرحية المدينة

1- Childe, V. Gordon: The Prehistory of European Society. London, 1958. 115., 150., 157.

ما قبل تاريخ المجتمع الأوروبي.

2- Graves, Robert: A Görög Mitoszok. I. II. Bp., 1970. I. 285.

روبرت جريفز: الطقسيات الإغريقية.

3- Lindsay, Jack: The Clashing Rocks. London, 1965. 298.

جاك ليندساى: التأرجح الصدامي.

4- Mellersh, H.E.L: Minoan Crete. New York, 1968.

44-45. هـ. إ. ل. ميلليرش: كريت المِيْنَوية

5- Stratou, Dora: The Greek Dances. Athens, 1966.
14-15.; Graves: I.M. I. 507.

دورا إستراتو: الرقصات الإغريقية.

وعنها : جريفز ، مصدر سابق .

6- Maróthy, János: Az Europai Népdal Születése. Bp., 1960. 160-161.، يانوش ماروثي: مولد الأغنية الشعبية الأوروبية. بودابست ١٩٦٠.

7- Mellersh: I.M. 40., 45., 49.; Valamint 2. Tábla. إيضاح رقم (٢).

8- Harrison, Jane Ellen: Ancient Art And Ritual. London, 1913. 12., Hahn István : Istenek És Népek. Bp 1980. 56-57.

چين إلين هريسون: الفن الأثرى والطقس.

وعنها : اشتڤان هاهن: آلهة وشعوب.

9- Devecseri Gábor: Bevezetés Az Odüsszeiához. Bp.,

1957. II. Lap. جابور دڤاتشرى: مقدمة إلى الأوذيسة.

10- Bachofen, Johann Jakob: A Mítosz És Az ósi Társadalom. Bp., 1978. 280.

يوهان چاكوب باتشوفن : الأسطورة والمجتمع القديم.

11- Graves .I.M.I. 303., 331., 535. مصدر سابق

12- Kerényi Károly: Görög Mitológia, Bp., 1977. 59-62.; Thomson, George: Aischylos És Athén. Bp., 1958.111., 137. كارينى كاروى: الميثولوجيا الإغريقية.

- وعنه : چورچ طومسون: اسكيلوس وأثينا.

13- Lindsay: i.m. 272-301.; Marót Károly: A Görög Iradalom Kezdetei. Bp., 1956. 145-147. ليندساى : مصدر سابق.

- وعنه : كاروى ماروت: بدايات الأدب الإغريقي. بودابست ، ١٩٥٦.

14- Kerény: i.m. 73. مصدر سابق

15- Histoire Des Spectacles. Paris. 1965. 153-154.

تاريخ العروض.

16- Bieber Margarete: The History of Greek And Roman Theatre. Princeton, 1939.54.

مارجريت بيير: تاريخ المسرح الإغريقي والروماني.

17- Malchinger, Siegfried: Das Theater Der Tragödie. München, 1974. 232-233.

سيجفريد مالشينجر: مسرح التراجيديا. ميونيخ، ١٩٧٤.

18- Mannhardt, Wilhelm: Mythologische Forschungen. Strassburg - London, 1884. 204-211.; Kerényi: i.m. 153 - 158.; tokarew Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 557. SSk.; Gaster Theodor H: Thespis. New York, 1966. 369- 371; Thomsan: i.m. 123.

ڤيلهالم مانهارت: فَحْص الميثولوجيا.

- وعنه : توكارو ألكسياڤيتش: الديانة بين العقل والمُجون.

- وعن تيودور جاستر: تسبس

- وعنه : طومسون ، مصدر سابق .

19- Kerényi Karl: Dionysos. München- Wien, 1976. 39.,

58-60., 72-82., 109., 140., 163., 187., 210-216., 224-225.; Trencséni- waldapfel Imre: Vallás- Történeti Tanulmányok. Bp., 1960. 251., Devecseri Gabor: Kalauz Homéroszhoz. Bp., 1970. 258-267.; Nilsson, Martin Persson: The dionysiac Mystries. New York, 1975. (Repr.) 28.; Bachofen: i.m. 125-134.; Thomson: i.m. 147.

كارينى بال: ديونيسوس.

- وعنه : ترانتشينى والدابْفَل إمرا: دراسات دينية تاريخية.

- عنه : جابور داڤاتشرى: دليل إلى هوميروس.

- عنه مارتن برسون نيلسون: المستيريات الديونيسيسة.

- وعنه : تومسون.

20- Thomson: i.m. 189 - 190.

مصدر سابق

21- Histoire Des Spectacl. 152 - 153.

تاريخ العروض . مرجع سبق ذكره.

22- Bachofen: i.m. 45-46., 216-278.; Arisztotelész: Poétika. Bp., 1963. 13.; Thomson: i.m. 168.; Klein, Julius

Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865-1875. I. 109-114.; Hahn: i.m. 194-195.; Pecz Vilmos: A Görög Tragoedia. Bp., 1889. 329-333.

باخوفين: فن الشعر – أسطوطاليس.

– عنه: طومسون.

– عنه: يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما.

– وعنه : هاهن ، مصدر سابق.

– وعنه : باتسى فيلموش: التراجيديا الإغريقية.

23- Arisztotelész: i.m. 12 أرسطوطاليس. مرجع سبق ذكره

24- Arisztophanes Vígjatékai: Bp., 1880. 359- 363.; 386-387 كوميديات أرسطوفانيس

25- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles. London, 1931 - 20-24.

ألاّردايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات.

26- Arisztotelész: i.m. 10., 15. مصدر سابق

27- Nicoll: i.m. 20. نيقول : مصدر سابق

28- Kont Ignác: Aristophanes. Bp., 1880. 8.

كونت ايجناتس : أرسطوفانيس.

29- Szinház És Stadion. Bp., 1968. 31.; Klein: I.m. II.6.

المسرح والأستديو.

(الأستوديوم Stadium وحدة إغريقية قديمة من وحدات الطول تتراوح ما بين ٦٠٧، ٧٣٨ قدمًا إنجليزيًا. المترجم).

- وعنه : كلاين ، مصدر سابق.

30- Marx- Engels Múvei. III. Bp., 1960. 78. (Kiemelés - sz. Gy). أعمال ماركس - أنجلز (توكيد سيكاى جيرج)

31- ókori Lexikon. I. II. Bp., 1902-1904. I. 288., Keréni: Dionysos. 251-254. المُعجم القديم. كارينّى : ديونيسوس.

32- Tièche, Edouard: Thespis. Leipzig - Berlin, 1933. 24-30. إدوارد تييك: تسبس

33- Bieber: i.m. 7. (11. Jegyzet). بيبر ، مصدر سابق.

34- Thomson : i.m. 122 - 129. طومسون ، مصدر سابق .

35- Pecz: i.m. 332 - 333. بتس ، مصدر سابق.

36- Kerényi: Dionysos. 256. كارينّى : ديونيسوس

37- Világ Történet. I-X. Bp., 1962 - 1966. I. 631.

تاريخ العالم.

38- A Világirodalom Ars Poeticái. Bp., 1965. 64.

الأشعار الجديدة في الأدب العالمي. بودابست ، ١٩٦٥.

39- Nagler, Alois Maria: A Source Book In Theatrical History. New York, 1959. 6-7.

الويز ماريا ناجلر: الكتاب المنبع في التاريخ المسرحي. نيويورك ، ١٩٥٩.

40- Kerény: dionysos. 258 - 259.

41- Arisztotelész. I.m. 13. مصدر سابق

42- Harrison. I.m. 145-146. مصدر سابق

43- Thomson. I.m. 175- 178. (Tördelés - sz. Gy)

44- Klein. I.m.i. 121. كلاين : مصدر سابق

45- Arisztotelész: i.m.14. أرسطوطاليس : مصدر سابق.

46- Uo.13. نفس المرجع السابق

47- Klein: i.m.i. 127-134: Pecz: i.m. 334-343.

كلاين : مصدر سابق .

- وعنه : بتس ، مصدر سابق.

48- Arisztotelész: i.m. 14., Lajti István: A Szatir D´rama Eredete. Bp., 1915. 10-31. أرسطوطاليس : مصدر سابق .

- عنه : لويتى إشتڤان: أصل الدراما الساتيرية.

49- Kerény: Görög Mitologia. 120 كرينّى: الميثولوجيا الإغريقية.

50- Klein.i.m.I. 124.; Melchinger: i.m.262. (14. Jegyzet).

كلاين : مصدر سابق.

- وعنه : مالشينجر ، مصدر سابق (١٤ ملحوظة).

51- Lukács György: Ifjúkori M´úvek. Bp., 1977. 585. لوكاتش چيرج : أعمال عصر الشباب

52-Kitto, Humphrey Davy Findelay: Greek Tragedy. London, 1966- (Repr.) 286 - 287

هامفرى دافى فندلى كيتوّ: التراجيديا الإغريقية.

53-Szabó Árpád: periklész Kora. Bp., 1977. 129., 157., 178. سابو آرياد : عصر بركليس

54-Hauser, Arnold: A Múvészet És Az Irodalom Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 75-79.

أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ.

- عنه : كيتو، من ص ٣١١ إلى ص ٣٢٠.

55- Melchinger, Siegfried: Geschichts Des Politischen Theaters. Hannover, 1971. 67.

سيجفريد مالنجر: تاريخ المسرح السياسي. هانوفر ، ١٩٧١.

56- arisztótelész: i.m. 10., 15. أرسطوطاليس : مصدر سابق

57-Hermann, Max: Die Entstehung Der Berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der neuzeit. Berlin, 1962. 86-94.

ماكس هرمان: تكوّن حرفة التمثيل المسرحي العصري. برلين ، ١٩٦٢.

58-Nicoll: i.m. 44-46. نيكول : مصدر سابق

59- Bieber: i.m. 129-146.; Nicoll:i.m. 47-49

بيبر، مصدر سابق

- وعنه : نيقول

60- Hauser, I.m. I. 69. هاوزر : مصدر سابق

61- Harrison: i.m. 51. هاريسون: مصدر سابق

62- Arisztotelész: i.m. 13. أرسطوطاليس: مصدر سابق

63- Keréni : Dionysos. 265. كارينّى: ديونيزوس

64- Nicoll: i.m. 27. نيقول: مصدر سابق

65- Arisztotelész: i.m. 15. أرسطوطاليس : مصدر سابق

66- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - vi. " Kratész" Cimszó . مُعجم الأدب العالمي

67- Klein: i.m. II. 10., 53-72.; Trencsényi - Waldapfel

Imre: i.m. 232 - 250. كلاين، مصدر سابق

- وعنه : ترنتشينى والدابفل إمرا.

68- Pecz: i.m. 164 (1. Jegyzet). بتس : مصدر سابق

69- Thomson: i.m. 233.

70. Szinház Es Stadion. 59. المسرح والأستوديوم

71- Klein: i.m. II. 47-53. كلاين : مصدر سابق

ألف عام في روح الثقافة المسرحية الإغريقية

1- Arisztotelész: Poétika. Bp., 1963. 13. : أرسـطـوطـاليـس فن الشعر .

2- Pecz Vilmos: A Görög Tragódia. Bp. 1889. 195- 231.

بتس فيلموش: التراجيديا الإغريقية.

3- Körting, Gustav: Geschichte Des Griechischen Und Römischen Theaters. Paderbon, 1897. 284.

جوستاف تيرنج : تاريخ الإغريق والمسرح الروماني.

4- Arisztotelész i.m. (F´óként A VI., IX., XIII., XV., XVIII Fejezet).

أرسطوطاليس : مصدر سابق (خاصة الأبواب ٦ ،٩ ،١٣ ، ١٥ ،١٨).

5- Wilamowitz - Moellendorf: Ulrich Von: Einleitung In Die Griechisch Tragödie. Berlin, 1912. 106. (Idézi Benjamin, Walter: Angelus Novus. Bp., 1980 . 302.)

ڤيلاموڤتز مولاّ ندورف: مقدمة في التراجيديا الإغريقية.

- وتلخيص والتر بنيامين.

6- Klein, Julius Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865 - 1875. II. 206- 218.

يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما. مصدر سبق ذكره.

7- Menander: Stücke. Leipzig, 1975. 6.. ميناندر: المسرحية

8- Menander: Theeopharstus. Baltimore, 1967. 23.; Trencséni- Waldapfel Imre: Menandors. Bp., 1964.8.

ميناندر: ثيوراستوس.

- عن : ترنتشينى والدابفل إمرا.

9- Falus Robert: Az Antik Világ Irodalmai. Bp., 1976. 352.

فالوش روبرت : آداب العالم القديم

10- Menander: Stücke. 244.

ميناندر: المسرحية. مصدر سبق ذكره.

11- Hahn István: Istenek Es Népek. Bp., 1980. 229-233., Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 559.

هاهن اشتفان: آلهة وشعوب

- وعنه : توكارو: الديانة بين العقل والمجون. برلين ، ١٩٧٨.

12- Hauser Arnold: A müvészet És Az Irodalom Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 82.

أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ. بودابست ، ١٩٦٩.

·13- Szinészeti Lexikon Bp., 1930. 281.; Marek, Hanz Georg: Der Schauspieler im Lichte Der Soziologie. Wien, 1965. I. 14.; Kont Ignáz: A Görög Tragédia Euripides Után. Bp., 1884. 101.

قاموس المسرح - بودابست ١٩٣٠ .

- وعنه : هانز چورج ماريك: أضواء السيسولوجيا . ڤيينا ، ١٩٦٥.

- عن : إجناز كونت: التراجيديا الإغريقية بعد يوريبيديس . بودابست ١٨٨٤.

14- Arisztótelész. I.m. 20.

أرسطوطاليس : مصدر سابق

15- Kont: i.m. 83.

كونت : مصدر سابق

16- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes and Miracles, London, 1931. 41-45.

الآردايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات. لندن ، ١٩٣١.

17- Reich, Hermann: Der Mimus. I.II. Berlin, 1903.I. 183.skk.

هرمان ريش: الميموس. برلين ، ١٩٠٣ .

18- Nicoll: i.m. 46-50., Reich: i.m.I . 281., 553., 831.

نيقول : مصدر سابق

- وعنه : ريش.

19- Tokarew: i.m. 575-581.; Hahn: i.m. 277.

توكارو : مصدر سابق.

- وعنه : هاهن ، مصدر سابق.

20- Tokarew: i.m. 265-268. Mennhardt, wilhelm: Wald Und Feldkulte Der Germanen. Berlin, 1904-1905. 197-198.

ڤيلهالم مانهارت: الغابة وموضوع التقديس الألماني

21- Szilágyi János György: Impelate Modis Saturae. (Kézirat, 1980) 33-34. يانوش چيرچ سيلاجي: طُرق الإكراه في الساطور.

22- Enciclopedia Dello Spettacolo. I-X+2 Pótkötet (Szerk. Silvio D'amico És Francesco Savio.) Roma, 1954 - 1968. VI. 1708.; Szilágyi: Impletae... 65, (30 Jegyzet.) Szilágyi János György : Atellana . Bp., 1941. 39.; Beare, William: The roman Stage. London 1977. (Repr) 12; Maróthy János: Az Európai Népdal Születése. Bp. 1960. 82.

أنسيكلوبيديا عروض المسرح: إعداد سلڤيو داميكو، فرانسيسكو سافيو

- وعنها : سيلاجي يانوش چيرچ: أتيلاّنا.

- وعنه: وليم ، خشبة مسرح روما.

- وعنه : ماروثي يانوش: ميلاد الأغنية الشعبية الأوروبية.

23- Szilágyi: Impletae... 13-14. سيلاجي: مصدر سبق ذكره.

24- Uo, 17-26; P. Vergilius Maro. Aeneis. Bp,, 1962, 97

نفس المصدر السابق.

- وعنه : ب ڤرجيليوس مارو

25- O. Horatti Flacci Opera II. Satirae Et Espistulae. Bp.,

1893. 133.; Beare: i.m. 13. أوبرا هوراتيوس الرخْوة. - عن : بير : مصدر سابق

26- Pallottino, Massimo: Az Etruszkok. Bp., 1980. 152.; Szilágyi: Impletae...9-10., 40-41

ماسّيمو بالُّوتينو: الأتروسك

- وعنه : سيلاجى.

27- Nagler, Alois Maria: A sourse Book in Theatrical History. New York, 1959.17 مصدر سبق ذكره.

28- Szilágyi: Impletae...8-9., 33-35., 38-39., 45., 60.; Szilágyi: Atellana, 21-29.

سيلاجي: اتيلاّنا.

سيلاچي: مصدر سبق ذكره.

29- Beare: i.m. 16-17. بير : مصدر سابق

30- Szilágyi: Atellana. 13., 24,.35-37.; Nicoll: i.m. 67.

سيلاچي: اتيلاّنا

- من بعده : نيقول ، مصدر سابق.

31- Beare: i.m. 29-30. بير : مصدر سابق

32- Trencséni- Waldapfel: Vallástörténeti Tanulmányok. Bp. 1960. 258. ترتشيني والدابفل: دراسات في تاريخ الأديان.

33- Maróthy: i.m. 265-266.,565. ماروثي : مصدر سابق

34- Plautus Vígjátékai. I.II. Bp., 1977. كوميديات بلاوتوس

35- Publius terentius Afer Vígjátékai. Bp., 1985. (Ford. Dr. Kis Sándor.) 233., 546.; Falus: i.m. 421.; Trencsényi-Waldapfel: Vallástörténeti Fanulmányok. 251-285.

كوميديات بابليوس ترنتيس أفر. (ترجمة د. كيش شاندور).

- وعنه : فالوش ، مصدر سابق.

- وعنه : ترنتشيني واندابفل ، دراسات في تاريخ الأديان

36- Szilágyi: Atellana.9.; Körting: I.M. 353-354. سيلاچي: اتيلانّا.

- وعنه : كيرتنج.

37- Szilagyi: Atellana. 10-21.; Klein: i.m. II. 329-330.; Nicoll: i.m. 67-69. سيلاچي: اتيلانّا

- عنه : كلاين ، مصدر سابق.

- وعنه : نيقول ، مصدر سابق

38- Szilagyi: Impletae...63.; Körting: i.m. 361-362.; Marek: i.m.24. سيلاچي.

- وعنه: كيرتنج ، مصدر سابق

- وعنه : موريك ، مصدر سابق

39- Marx- Engels Válogatott M´úvei. II. 279.

الأعمال المختارة لماركس- انجلز

40- Plutarkhosz: Párhuzamos életrajzok. I-II. Bp., 1978. I. 955., 995- 998.

بلوتارخوس : رسوم حياتية متوازية

41- Nagler: i.m.21-27.

ناجلر : مصدر سابق

42- Lukianosz összes M´úvei: I.II.Bp., 1974. I. 76.

الأعمال الكاملة للوكيانوس. بودابست ، ١٩٧٤.

43- Huges, Pennethorne: witchcraft. London, 1875.38.

بانثورن يودجز: العِرافة (السحر).

44- Nagler: I.m. 26-27.

ناجلر : مصدر سابق

45- A Világirodalom Ars Poeticai

أشعار الأدب العالمي.

46- Horváth István Károly: Decimus Iunius Iuvenalis. In: D. Luni Iuvenalis Saturae. Bp., 1964.

47- Naumann, Emil: allgemeine Musikgeschichte Berlin, 1927. 107. إميل نيومان : قصة الموسيقى الألمانية . برلين ، ١٩٢٧

48- Szilágyi János György: Seneca, A Tragedia In: Seneca Tragédiai. Bp., 1977. 225-252 سيلاجى يانوش چيرچ : سنكا شاعر التراجيديا. بودابست ، ١٩٧٧.

49- Szilagi János György: Lukianos. IN: Lukianos összes Mú´vei. I.II. Bp., 1982. II. 715-798. سيلاچى يانوش جيرچ : فى أعمال لوكيانوس الكاملة.

50- D. Iuni Iuvenalis Saturae. Bp., 1964. 75.

51- D'amico, Silvio: Storia Del Teatro Drammatico. I. Milano, 1953. 184.; Nicoll: i.m. 66-76.

سيلڤيو داميكو: قصة مسرح الدراما.

– عنها : نيقول ، مصدر سابق

52- Bieber, Margarete: The History of The Greek And Roman Theatre. Princeton, 1939. 159.; Körting: i.m. 332.; Reich: i.m.I. 62.; Gaspár Margit: A Muzsák Neveletlen

Gyermeke. Bp., 1963. 106-107.; Világ Történet. I-X. Bp., 1962 - 1966. II. 614.

مارجريت بيبر: تاريخ المسرح الإغريقي والروماني.

- وعنها كيرتنج ، مصدر سابق.

- وعنه : مارجيت جاسبر. بودابست ، ١٩٦٣.

- عن تاريخ العالم. بودابست ، ١٩٦٢ - ١٩٦٦.

53- Reich: i.m.I. 432- 475 ريش : مصدر سابق.

54- Reich Hermann: Antike Und Moderne Mimusoper und Operette Und Der Papirusfuno Von Oxyrhyncos. Berlin, 1904. 2-6:

رايخ - رايس هرمان: الميموس القديمة والجديدة والأوبريت ومفقودات ورق البَرْدي عند أوكسيرينكوس. برلين ، ١٩٠٤.

55- Lukianos: Beszélgetés A Tancról. Bp., 1959. 19., 34., 85. لوكيانوس: حديث عن الرقص. بودابست ، ١٩٥٩.

56- Arisztotelesz: i.m. 76-77. أرسطوطاليس : مصدر سابق

57- Szabolcsi bence: A Zene Története. Bp. 1958. 38.

بَنْتساسابولتشى: تاريخ الموسيقى. بودابست ، ١٩٥٨.

58- D'amico: i.m.190. داميكو : مصدر سابق

59- Nicoll: i.m. 134. نيقول : مصدر سابق

الثقافة المسرحية في الشرق الاقصى

1- T´ókai Ferenc: Az "Ázsiai Termelési Mód" Kérdéséhez. Bp., 1965.; Marx: A T´ókés Termelés El´ótti Tulajdonformák. Bp., 1953. 19-20.; Marx: A T´óke. Bp., 1961. I. 336.

تيكاي فرانس: طريقة النتاج الأسيوي وأسئلة حولها.

- عن : ماركس، الأشكال الخصوصية للإنتاج قديما.

- عن ماركس: رأس المال . بودابست ، ١٩٦١.

Glasenapp, Helmuth: Az öt Vilagvallás. Bp., 1977. 32-33.; Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschicte Der Völker. Berlin, 1978.383.

هلموت جليزناب: الديانة العالمية الخامسة

- وعنه : توكارو، أبواب من تاريخ الفكر العقلاني

3- Ions, Veronica: Indian Mythology. London, 1967. 15. glasenapp: i.m. 33.

فيرونيكا إيونز: الميثولوجيا الهندية. لندن، ١٩٦٧.

- وعنها : جليزناب ، مصدر سابق.

4- Weston, Jessiel: From Ritual To Romance. New York, 1957. 25-28.; Älteste Indische Dichung Und Prosa. Leipzig, 1978. 8-23.

جيسيل ل. ويستون: من الطقس إلى الرومانس.

- وعنه : شبابية فن الشعر والنثر الهندي. لايبزج ، ١٩٧٨.

5- Mitológiai ÁBÉCÉ . 286 - 288. ; Konow , Sten : Das Indische Drama . Berlin - Leipzig , 1920. 42-44.

أ. ب. جـ الميثولوجيا .

وعنه : ستن كونو : الدراما الهندية . برلين - لايبزج ، ١٩٢٠.

6- Renou, Louis: Research on The Indian Theatre Since 1890. In: The Sanskrita Ranga Annual. IV. Madras, 1966. 67-91. Rangacharya Adya: Dram in Sanskrit Literature. Bombay 1967. 7-8.

لويس رينو: دراسة في المسرح الهندي منذ عام ١٨٩٠م. مادراس، ١٩٦٦.

- وعنه : رانجاشاريا أديا : الدراما فى الأدب السنسكريتى . بومباى ، ١٩٦٧.

7- Jogarao, S.v.: The Folk Theatre of Andhra Pradesh. In: Natya, Vol. VI. No 4. 1962. 54-64.

س.ف. يوجارو: المسرح الشعبي عند أندهارا براديش. (في ناتيا). ١٩٦٢.

8- Raghavn, V: Uparupakas And Nrtya- Prabandhas. In: The Sanskrit Drama. In: Indian Drama. Delhi, 1968. 14-22.; Sagaranandin: Natakalas Anaratnakosa. Philadelphia, 1960. 44.

ف. راجهافن: الدراما السنسكريتية

- في الدراما الهندية. دلهى ، ١٩٦٥.

- عنه : سجاراننددين . فيلادلفيا ، ١٩٦٠.

9- Rangacharya, Adya: Introduction to Bharata's Natya-Sastra. Bombay, 1966.

رانجاشاريا أُوديا: مدخل إلى ناتيا - ساسترا لبهاراتا. بومباى ، ١٩٦٦.

10- Hahn István: Istenek Es Népek. Bp., 1980 129.; Glasenapp: i.m.21.

هان اشتفان : آلهة وشعوب

- وعنه : جلازينوب ، مصدر سابق

11- Rangacharya: Introduction..., 62-71.

رانجاشاريا: مصدر سبق ذكره.

12- Uo.

نفس المصدر السابق.

13- Rangacharya, Drama In Sanskrit Leterature. 19-23.

رانجاشاريا: الدراما في الأدب السنسكريتي.

14- Rangaracharya, Adya: The India Theatre. New Delhi, 1971. 40-41.; Konow: i.m.23-26

رانجاشاريا أوديا: المسرح الهندي . نيودلهى ، ١٩٧١.

- وعنها : كون ، مصدر سابق.

15- Rangaracharya: Drama in Sanskrit Literature. 96-101.; Lukács György: Ifjúkori M´úvek. Bp., 1977. 785.

رانجاشاريا: الدراما في الأدب السنسكريتي.

- وعنها : لو كاتش چيرج : أعمال عصر الشباب.

16- Harmatta János: ó Kor. In: új Magyar Világirodalom Történet. Helikon, 1978. 4. 413-426.

يانوش هارماتا: العصر القديم. فى : قصة الأدب العالمي من جديد. ١٩٧٨.

17- Tyeatrlanja EncikloPegyija. I-V. Moszkva, 1961-1967. III. 120., IV. 1025.; Lucas heinz: Ceylon - Masken. Eisenbach - Kassel, 1958. 7-20., 129-214.; Bowers, Faubion: Thaeatre On The East. New York, 1956. 102-104.; Jacobs, George: Das Schattentheater. Berlin. 1941.4

أنسيكلوبوجي تياتريلاينا. موسكو

- وعنها : هاينز لوكاس: أقنعة سيلون.

- وعنه : فابيون باورز: المسرح في الشرق.

- وعنه : چورچ چاكوبس: مسرح خيال الظل.

18- Hooykaas, C.: Kama And Kala. Amsterdam-London, 1973. 191-209.; Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 402- 414.; Cuisinier, Jeanne: Le Théâtre En Indonés. In Les Théâtre D'asie. Paris. 1961. 437.; Jenkins, Ronald s.: Balinese Clowns And Gods. In: International Theatre Information, 1978. 18-21.; Bowers: i.m. 233-238.

س. هويكاس: كاما وكالا . أمستردام - لندن ، ١٩٧٣.

- وعن: تاريخ العروض. باريس ، ١٩٦٥.

- وعن : چين كوزينييه: مسرح أندونيسيا. باريس ، ١٩٦١.

- وعنها : رونالد س. جانكينز: مهرجو بالي والآلهة.

- وعنه : باورز، مرجع سابق.

19- Chesnais, Jacques: Histoire Generale Des Marionettes. Paris, 1947. 44-48.; Kovács György: An illustrated Wayang - Book. In: Az Iparmüvészeti Múzeum És A Hopp Ferenc Keleti-Ázsiai Múzeum Évkönyve. 1964. 187-201.; Rehm, Hermann Seigfried: Buch Der Marionetten. Berlin, 1905. 14-54.; The Palican History of Music. I. London, 1966. 83-88.

جاك تشسنيه: التاريخ العام للماريونيت

- وعنه : چيرج كوڤاتش: كتاب مُصوّر عن ياڤا .

- عن : هرمان سيجفريد رِهْمْ: كتاب الماريونيت، تاريخ البجع الموسيقى

20- Vasziliev, Leonyid Sz.: Kultuszok, Vallások És Hagyományok Kinában. Bp., 1977. 34., 70-73.; Christie Antony: Chinese Mythology, London, 1968. 12-17.; Glasenapp: i.m.s., 166.

ليونيد س. ڤاسلياڤ: ديانات، عبادات وتقاليد في الصين. بودابست ، ١٩٧٧.

- وعنه: كريستى أنطونى: الميثولوجيا الصينية. لندن ، ١٩٦٨.

- وعنها : جلازينوب ، مصدر سابق.

21- Vasziliev: i.m. 54-62. ڤاسلياف : مصدر سابق

22- T´ókei Ferenc: Sinológi M´úhely. Bp., 1974. 78., 343.; Dolby, William: A History of Chinese Drama. London, 1976. 1., 261.; Histoire Des Spectacles. 78-102.

توكائى فرانس" مَعْمل الصينولوجيا * . بودابست ، ١٩٧٤.

- وعنه : وليم دولبي: تاريخ الدراما الصينية. لندن ، ١٩٧٦.

- عن : تاريخ العروض.

---

* Sinology الصينولوجيا هي دراسة اللغة والأدب والثقافة الصينية وتاريخها.

23- T´ókei Ferenc: M´ú Fajelmélet Kinában A III-VI Százszadban. Bp., 1967. 133., 213.; T´ókei: Sinológiai M´úhely. 171-209

تيكاى فرانس: الجنس - العِرق الجديد في الصين

- ومن مؤلفّه الآخر : معمل الصينولوجيا.

24- Dolby: i.m. 2-3.; tokarew: i.m. 348.

دولبى، مصدر سابق

- وعنه : توكارو، مصدر سبق ذكره.

25- Glasenapp: i.m. 142.; T´ókei: M´úfajelmélet...

جليزنوب، مصدر سابق

- وعنه : توكائى، مصدر سابق.

26- T´ókei: Sinológiai M´úhely .418 . توكائى : معمل الصينولوجيا

27- Dolby: i.m. 4., 261. دولبى : مصدر سابق

28- T´ókei: Müfajelmélet... 164-167. توكائى

29. Marx: A T´óke. I. 335-336.

ماركس: رأس المال. مصدر سبق ذكره.

1- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles. London, 1931. 137.; Reich Hermann: Mimus. I.II.Berlin, 1903.87-88.

الارادايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات. لندن ، ١٩٣١.

– عن : هرمان رايخ: الميموس. برلين ، ١٩٠٣.

2- Reich, Hermann: Mimus. I.II. Berlin, 1903. 87-88.

هرمان ريش : الميموس. برلين ، ١٩٠٣.

3- Nicoll: i.m. 142.; Reich: i.m. 803. نيقول : مصدر سابق

– وعن : ريش مصدر سابق .

4. Linsay, Jack: Byzasntium Into Europe. London, 1952. 133., 305.

چاك ليندساى: بيزنطيون في أوروبا. لندن ، ١٩٥٢.

5- Reich: i.m.i. 114- 130. .

ريش : مصدر سبق ذكره

6- Nicoll: im. 92 -94., reich: i.m.i 205-219.

نيكول: مصدر سبق ذكره.

- وعنه: ريش ، مصدر سبق ذكره.

7- Reich: i.m.I. 617.; Berthold, Margot: Weltgeschichte Des Theaters. Stuttgart. 1968. 156-165.

ريش : تاريخ المسرح العالمي.

- وعنه : مارجوت برتولد. اشتوتجارت ، ١٩٦٨.

8- Nicoll: i.m. 174-149.

نيقول : مصدر سابق

9- Behrens, Irene: Die Lehre Von Der Einteilung Der Dichtkunst. Halle/ Saale, 1940.35 - 37.; Creizenach, wilhelm: Geschichte Des Neueren Drama. I.III. Halle, 1965. (Repr.) 14-20.

إيرين بهزنر: تعليم الطبقية في الفن المتشابك

- وعنها : فيلهلم كريزيناش: القصة في الدراما الجديدة. هال ، ١٩٦٥.

10- Lindsay: i.m. 122-124.; Nicoll: I.m.169.

ليندساي : مصدر سابق.

- وعنه : نيقول.

11- Escovar, Narciso Diaz De- De La Vega, Francisco De P. Laso: Historia Del Teatro Español. Bercelona, 1924. 59.; Flögel, Karl Friedrich: Gerschichte Des Grotesk-Komischen. I.II. München, 1914. II. 100.; Nicoll: i.m. 145-148.; Stumpfl, Robert: Kultspiele Der Germanen. Berlin, 1936.200.

نارسيسو دياز دو دو لافيجا أسكوفار: تاريخ المسرح الأسباني. برشلونة، ١٩٢٤.

- عن : كارل فردريش فِليجَل: قصة كوميديا الجروتسك. ميونيخ ، ١٩١٤.

- وعنه نيقول، مصدر سابق.

- وعنه : روبرت ستامْفِل: المسرحية الدينية الألمانية.. برلين ، ١٩٣٦.

12- Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschchte Der Völker. Berlin, 1978.296. مصدر سابق

13- Nagl. Johannes W.- Zeidler, Jakob. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Wien, 1899. 115.; Chambers, Edmund Kerchever: 25-34.; Legouis Emile- Gazamian, Louis: A History of English Literrature. London, 1934. 21-22.

ناجل يوهانز- چاكوب زايدلر: الأدب الألماني- النمساوي. ڤيينا ، ١٨٩٩.

- وعنهما : إدموند كراشڤر: عصر القُروسطية (القرون الوسطى). اكسفورد، ١٩٠٣ .

- وعنه : ليجيوس أميل - لويس جازامين: تاريخ الأدب الإنجليزي. لندن، ١٩٣٤.

14- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970- I. 470. (Komoróczy Géza Cikke); Maróthy János: Az Europai Népdal Születése. Bp., 1960. 152-158.

قاموس الأدب العالمي. مقال جيزا كوموروتسى . بودابست ١٩٧٠.

- عن : يانوش ماروثي: ميلاد الأغنية الشعبية الأوروبية. بودابست ١٩٦٠.

15- Lindsay: i.m.435-436. لیندسای : مصدر سابق

16- Maróthy: 421-424. ماروثى : مصدر سابق

17- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I-X. Salzburg, 1957-1974. I. 410-485.; Alpatov, Mihail Vlagyimirovics: A M´úvészet Története. I.II. Bp., 1963-1964. I. 221-232.

هاينز كندرمان: تاريخ المسرح الأوروبي. سالسبورج ١٩٥٧ - ١٩٧٤.

- وعنه: ميخائيل ڤلاچيميروڤتش ژلباتوف: تاريخ الفن. بودابست ١٩٦٣.

18- Rice, D. Talbot: Byzantine Art, 1903. (Repr. 1954.) 25.; Vszvolod- Gerngrosz, V. Nyikolajvics: Az orosz Szinház É.N. (Kéziratos Forditás) 12. Isztorij Russzkovo Tyeatra, I.II. Leningrád- Moszkva, 1929.

د. تالبوت رايس: الفن البيزنطي

- وعنه : جرنيجروس ڤسوڤولد: المسرح الروسي.

- وعنه : ترجمة مخطوطة بعنوان قصة المسرح الروسي. لينن‌جراد - موسكو ١٩٢٩.

19- Kindermann: i.m.i. 510. كندرمان : مصدر سابق

20- Beckwith, John: Early Medieval Art. London, 1969. 84-85., 106-107.; Tosch, Paolo: Das Theater des

Italienischen Mittelaters. Venezia, 1962. (Soksz.) 4-5.; Chailley, Jacques: Das Französische Theater Des Mittelalters. Venezia, 1962. (Soksz.) II. 1. Skk.; Diaz-Plaja, Guillermo: The Origins of Theatre In The Iberia Peninsula. I. Venezia, 1962. (Soksz.) 1-4.

جون باكويث: القرون الوسطى المبكرة. لندن ، ١٩٦٩.

- عن : توش باولو: المسرح الإيطالي في العصور الوسطى. فينيسيا ، ١٩٦٢.

وعنه : چاك تشيللى ، المسرح الفرنسى فى العصور الوسطى. فينيسيا ، ١٩٦٢.

- وعنه : جولليرمو بلايا دياز: المسرح فى شبه جزيرة إيبيريا بانينسولا . فينيسيا ، ١٩٦٢ في العصور الوسطى

21- Flögel: i.m. II. 104. Skk.; Chambers: i.m. II. 340.; Maróthy: i.m. 610-611., 664.

فليجل: مصدر سابق.

- وعنه : تشامبرز. مصدر سابق.

- وعنه : ماروني، مصدر سابق

22- Duby, Georges: Emberek És Strukturák A Középkorban. Bp., 1978. 95-96., 121.

چورج دوبي: رجال ونُظم في القرون الوسطى. بودابست ، ١٩٧٨.

23- T´ókei Ferenc: Antikvitás Es Feualiszmus. Bp. 1969. 218.

توكائي فرانس: العصور القديمة والإقطاع. بودابست ، ١٩٦٩.

24- Wickham, Glynne: The Medieval Theatre. London, 1977. (Repr.) 151.; Lindsay, Jack: The Troubadours And Their World. London, 1976. 118.; Nicoll: i.m. 95-96.

جلين ويكهام: مسرح القرون الوسطى . لندن ، ١٩٧٧.

- عن : چاك ليندساي، التروبادوريون وعصرهم. لندن ، ١٩٧٦.

- وعنه : نيقول ، مصدر سابق .

25- Chambers: i.m. I.66 مصدر سبق ذكره

26- Wickmann: i.m. 152. Skk. Chambers: i.m.I. 42-50.; Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970- II. 276.

ويكمان : مصدر سابق.

- وعنه : تشامبرز.

- عن قاموس الأدب العالمى . بودابست ، ١٩٧٠.

27- Nicoll: i.m. 166

نيقول : مرجع سابق

28- Hauser, Arnold: A M´úveszet És Az Irodalom Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 179.; Chambers: i.m. I.77-86.

أرنولد هاوز : الفن والمجتمع عبر التاريخ. بودابست ، ١٩٦٩.

- وعنه : تشامبزر . مصدر سابق.

29- K´órösi Albin: A Spanyol Irodalom Története. Bp., 1930. 23.; Ehrlich, Herman Aba: Eine Kurze Übersicht Über Die Teatergeschichte Porptugals. In: Maske Und Kothurn, 1958. 2-3. 230-240.

ألبين كيريشى: تاريخ الأدب الأسباني. بودابست ، ١٩٣٠.

- وعنه: هرمان آبا إيرليش، نظرة موجزة على فن المسرح البرتغالي، تحت باب الأقنعة والكَوْثَرْنْ * ، ١٩٥٨.

---

* الكَوْثَرْنْ: Cothurnus حذاء كان ينتعله مُمثلو التراجيديات الإغريقية والرومانية - المترجم.

30-The Pelican History of Music. I. London, 1966.256.; Világirodalmi Lexikon. I.661.; III. 367.; V.716.

تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى. لندن ، ١٩٦٦.

- عن : قاموس الأدب العالمي.

31- Nicoll: i.m. 152-165.

نيكول : مصدر سابق

32- Naumann, Emil: Allgemeine Musikgeschichte. Berlin, 1927. 161.

إميل نومانّ: قصة الموسيقى الألمانية. برلسن ، ١٩٢٧.

33- Kindermann: i.m.I. 405-433.

كندرمان : مصدر سابق

34- Hont Ferenc: Az Eltünt magyar Színjátek. Bp., 1940. 115.; Tyeatralnia Enciklopegyija. I.V. Moszkva, 1961-1967.I. 705.; IV. 443.; V. 507.; Enciclopedia Dello Spettacolo. I-IX. Roma, 1954-1968. VIII. 356.; Chambers: i.m.I. 163.

فرانس هونّت: المسرحية المجرية المختفية.

- وعنه : أنسكلوبيديا العروض المسرحية. موسكو.

- عن : انسكلوبيديا العروض . روما ، ١٩٥٤ - ١٩٦٨.

- وعنها : تشامبر. مرجع سابق.

35- Szabolcsi Bence: A Zene Története. Bp. 1958. 63.

سابولتشى بنتسا : تاريخ الموسيقى. بودابست ، ١٩٥٨.

36- Grünberg, Alexander: Das Religiöse Drama Der Mittelalters. I.III. Wien, 1965. I.24.; the Palican History of Music. 167-168.

ألكسندر جرينبرج: الدراما الدينية في القرون الوسطى. فيينا، ١٩٦٥.

- وعنه : تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى .

37- Régi Magyar Drámai Emlékek. I. II. Bp., 1960. I. 241-268.; Chailley: i.m. 3.skk.

ذكريات درامية مجرية قديمة. بودابست ١٩٦٠.

- وعنه : تشيللي، مصدر سبق ذكره.

38- Kidermann: i.m.I. 233.

كندرمان : مصدر سابق

39- Wickham: i.m. 63.

ويكمان : مصدر سابق

40- Cohen, Gustave: Le Théâtre En France Au Moyen- Âge. Paris, 1948. 24-27.

جوستاف كوهين: المسرح الفرنسي في القرون الوسطى. باريس ١٩٤٨.

41- Gy´óry János: A Francia Dráma Kialakulása. Bp., 1979. 40-41.; Grünberg: i.m. II. 76. skk.

چيرى يانوش : تكوّن الدراما الفرنسية.

- وعنه : جرينبرج.

42- Sabolcsi Bence: i.m.107. مصدر سابق

43- Diaz- Plaja. I.m. 8-9. مصدر سابق

44- The Penguin Companion To Literature, 2. European. Harmondsworth, 1969. 360.

دليل البطريق للأدب. ١٩٦٩.

45- Behrens:i.m. 42-50. مصدر سابق

46- Duby. I.m. 123. مصدر سابق

47- Le goff, Jacques: Az Értelmiség A közepkorban. Bp., 1979. 89.

جاك لوجوف : الانتليجانسيا فى العصور الوسطى. بودابست ، ١٩٧٩.

48- Szabolcyi: i.m. 73., 89., Lindsay: The Troubadours...122

سابولتشى: مصدر سبق ذكره

- وعنه : ليندساى .. التروبادوريون ....

49- Le Goft, Jacques. I.m. 33-50.; Chambers: i.m. I.60-61.; Cohen, Gustav (Szerk.): La "Comédie" Latine En France Au XIIE Siècle. I.II. Paris, 1931. I. 7-34., II. Végig., Balázs János: A Goliardság Emlékai A Magyar Szókincs - Ben. In: Filológiai Közölvény, 1955. 2. 97-109.

جاك لوجوف : مصدر سابق.

- وعنه : "الكوميديا " اللاتينية في فرنسا، إعداد جوستاف كوهين. باريس ، ١٩٣١.

- وعنه : بولاج يانوش ، ذكريات الجوليارديون goliards وتأثيراتهم في مجموع مفردات اللغة المجرية Vocabulary، في الجريدة الرسمية للفيلولوجيا Gazette ، ١٩٥٥.

50- Gy´óry: i.m. 34. Skk. چيرى : مصدر سابق

51- Chambers: i.m. III. 202.; Weston Jessie, L: From Ritual To Romance. New York, 1957. 81-100.; Moser, Hans-Zoder, Richard: Deutsches Volkstum Im Volksschauspiel Und Volkstanz. Berlin, 1938. 71.

تشامبرز : مصدر سابق.

- وعنه : ل. ويستون جيسى، من الشعيرة إلى القصة الشعرية الرومانس Romance. نيويورك ، ١٩٥٧.

- عن : هانز موزَرْ - ريتشارد زُودر: القبائل الألمانية بين الكلمة والرقص الشعبيين، برلين ، ١٩٣٨.

52- Tokarew: i.m. 291.; Weiss, Richard: Volksunde Der Schweiz. Zürich, 1946. 202.; Kinderman. i.m.I.411.

توكارو: مصدر سابق

- عن : ريتشارد ڤايس ، سويسرا . زيوريخ ، ١٩٤٦.

- وعنه : كيندرمان

53- Mezey László: Paolo Toschi: Le origini Del Teatro Italiano. Könyismertetés. Filológiai Közlény, 1957. 1.

لاسلو مازاى: باولو توسكى

أصل المسرح الإيطالي، والتعريف بأصله ، ١٩٥٧.

54- Cohen: Le Théâtre En France...75-100.; Palican History of Music. 280.; Schlettere, Hans M.: Vorgeschichte Und Erste Veruche Der Französischen Oper. Berlin, 1885.18-23.; Chambers: i.m. I.86.

كوهين: المسرح في فرنسا

- وعنه : م. هانز شلاتّارز...

- عن : تشامبرز... ١٨٨٥

55- Kindermann: i.m.I. 416.; Nicoll: im. 171-175 Világirodalmi Lexikon.II. 234. Cszauder Jozsef Cikke.).

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : نيقول، معجم الأدب العالمي.

- وعنه: مقال يوچاف سُودر.

56- Addison, William: English Fairs And Markets.

London, 1953. 43-50.; Rehm, Hermann Siegfried: Deutsche Volksfeste Uno Volkssitten. Leipzig, 1908. 21. Skk.; Creizenach: i.m. I. 394.; 410.

وليام أديسون: المعرض الإنجليزي والأسواق. لندن ، ١٩٥٣.

- عن : هرمان سيجفريد راهم: الأعياد الألمانية والتقاليد. لايبزج ، ١٩٠٨.

- وعنه : كرايزيناش. مصدر سابق.

57- Nicoll: i.m. 165.; Greizenach: i.m. 516-517.

58- Creizenach: i.m.I. 377-378.; 492-540.

كريزيناش. مصدر سابق.

59- Creizenach: i.m.I. 219., 568.; 549.; 324-326. II.66.; Wick Hamm: i.m.96.

كريزيناش. مصدر سابق.

- وعنه : ڤيكهام. مصدر سابق

60- vasari, Giorgio: A Legkiválóbb Fest´ók, Szobrászok És Építészek Élete. Bp., 1973. 230-232. (Zsámboki zoltán Forditása)

جيو رجيو ڤاشارى: أمهر الرسامين، والنحاتين والمعماريين وحياتهم.
(ترجمة زولتان چامبوكي).

61- Creizenach: i.m. I .377.; Kindermann: i.m. II. 460.; Enciclopedia Dello Spettacolo. IX. 1128-1129.

كريزيناش. مصدر سابق

- وعنه : كندرمان، أنسيكلوبيديا العروض المسرحية.

62- Burckhardt, Jacob: Az Olasz Renaissance M´úveltsége. Bp., 1945. 145.; Histoire Des Spectacles. Paris, 1956. 581-624.

جاكوب بوكاردت: التعليم في عصر النهضة الإيطالي .

- وعنه: تاريخ العروض.

63- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia Dell'arte. Bp., 1962. 48-49.; Grünberg: i.m. II. 76.

ألكساى جاريوڤتش دچيڤالاجوف: الكوميديا دي لارتي- كوميديا الفن.
بودابست ، ١٩٦٢.

- وعنه : جرينبرج. مصدر سابق.

64- Frenzel, Herbert A.: Geschichte Des Theaters. München, 1979. 19.; Nicoll: i.m. 79.

هربرت فرنزل: أصل تاريخ المسرح. ميونيخ ، ١٩٧٩.

- وعنه : نيقول. مصدر سابق.

65- Histoires Des Spectacles 265 - 289. تاريخ العروض.

66- Hauser: i.m. I. 204.; Konigson, Elie: L'espace Téâtrale Médiéval, Paris, 1975. 57-59. هاوزر: مرجع سابق

- وعنه: إلييى كونجسو: المكان في مسرح العصور الوسطى . باريس ، ١٩٧٥.

67- Creizenach: i.m.I. 436.Skk.

68- Cohen: Le Théâtre En France...35. Skk.; Konigson: i.m. 196.; Gy´óry: i.m. 44-48.

كوهين: المسرح في فرنسا

- وعنه : كونجسو. مصدر سابق.

- وعنه : چيرى. مصدر سابق.

69- Wickmann: i.m. 81-82.; 164.; Creizenbach: i.m. I. 400.; Petit De Juleville, Louis: Histoire Du théâtre En Frence. Répertoire De Théâtre Comique En France Au Moyen-Ãge. Paris, 1886.76.

ويكمان: مصدر سابق

- وعنه : لوى بيتيت دو جوليڤيل: تاريخ المسرح في فرنسا. ريبرتوار مسرح الكوميدى الفرنسى في عصر القرون الوسطى.

70- Creizenach: i.m.I. 252

كريزيناش: مصدر سابق

71- Konigson: i.m. 58.

كونجو : مصدر سابق

72- Le Livre De Conduite Du Régisseur Et La Compte Des Dépenses Pour Le Mystère De La Passione Joué À Mons En 1501. Paris. 1925. (Publ. G. Cohen.)

كتاب نسخة المخرج ومُلحقات مسرحيات الغموض والآلام خلال القرون الوسطى. باريس ، ١٩٢٥.

73- Cohen: Le Théâtre En France... 42-59

كوهين: المسرح في فرنسا.

74- Konigson: i.m. 178-187. Creiznach: i.m.I. 277-289.

كونجسو، مصدر سابق

- وعنه : كريزيناش، مصدر سابق

75- Creizenbach: i.m.I. 465.; Huizinga, John: A középkor Alkonya. Bp., 1979. (2.Kia.) 308-309.

كريزيناش: مصدر سابق

- وعنه : چون هويزنجا، فجر العصور الوسطى.

76- Konigson: i.m. 197- 198. كونجسو : مصدر سابق

77- Uo. 248-249. نفس المصدر السابق

78- Creizenbach: i.m. I. 435-436. مصدر سابق

79- Cohen: Le Théâtre En France... 118-119. كوهين: المسرح في فرنسا.

80- Creizenbach: i.m.I. 480. كريزيناش : مصدر سابق

81- Uo. 374-377. نفس المصدر السابق

82- Creizenbach: i.m. II. 559-560. كريزيناش : مصدر سابق

83- Kindermann: i.m.II. 460-463. كندرمان : مصدر سابق

84- Creizenbach: i.m. I.481-482. كريزيناش : مصدر سابق

85- Uo. 367. Skk. Es II. 378. نفس المصدر السابق

86- Uo. II 52. نفس المصدر السابق

87- Legouis, Cazamian: i.m. 79.; Hole, Christina: A Dictionary of British Folk Customs. London, 1976. 100.; 144.

كازامين ليجوس: مصدر سابق.

- وعنه : كرستينا هول ، قاموس الأزياء الشعبية البريطانية. لندن ، ١٩٧٦.

88- Harbage Alfred: Annals of English Drama 975-1700. London, 1964. 10-12.

الفِّرد هارباج: حوليّات الدراما الإنجليزية - ٩٧٥ - ١٧٠٠، لندن ، ١٩٦٤.

89- Székely György: Szinjátéktipusok Leírása És Elemzése. Bp.; 1963. 68-72.

سيكاى چيرج : كتابة وتحليل نماذج المسرحية . بودابست ، ١٩٦٣.

90. Medieval And Tudor Drama. (Ed. John Gassner.) New York, 1963. 44-46.; Chambers: i.m.I.172 - 173.

العصور الوسطى والدراما التيودورية * (إعداد چون جاسنر). نيويورك ، ١٩٦٣.

- وعنه : تشامبرز.

91- Wickmann: i.m.8. ويكمان : مصدر سابق

92. Harbage: i.m. 8. هارباج : مصدر سابق

93. Duerr, Edwin: The Length And Depth of Acting. New York, 1962. 87.; Encyclopedia Britannica. I. XXVIII. Cambridge, 1910-1911. XXV-XXVI.7337.

* حكمت أسرة تيودر Tudor إنجلترا من ١٤٨٥ إلى ١٦٠٣ ميلادية.

إدوين دير: امتداد وأعماق فن التمثيل

- عن دائرة المعارف البريطانية.

94- Souther, Richard: The Staging of Plays Before Shakespeare. London, 1973. 95.; 126.; 168.; 230-256.

ريتشارد ساوثر: تمثيل المسرحيات قبل شكسبير. لندن ، ١٩٧٣.

95- Legouis, Cazamain: i.m. 193.; Southern: i.m. 21.Skk.

كازامين ليجوس، مصدر سابق

- وعنه : ساوثرن.

96- Kindermann: i.m. III. 693. كندرمان : مصدر سابق

97- Harbage: i.m. 18-20. هارباج : مصدر سابق

98- Flögel: i.m. II. 217. فليجل : مصدر سابق

99- Nagl: i.m.II.364-370 ناجل : مصدر سابق

100. Székely: i.m. 32. Skk. سيكاى : مصدر سابق

101- Marek, Hans Georg: Der Schauspieler im lichte Der Soziologie. II. Wien, 1956. 11-12.

هانز جيورج مارك: الممثل في ضوء السيسولوجيا. ڤيينا، ١٩٥٦.

102- Huizinga: i.m. 169.

103- Creizenach: I. 200

104- Creizenach: i.m. I. 237.; Klein, Julius Leopold: Geschicte Des Dramas. I-XV. Leipzig. 1865- 1875. VIII. 256.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه جوليوس ليوبولد كلاين: قصة الدراما. لايبزج ١٨٦٥ - ١٨٧٥.

105- Nagl: i.m. 333.; 403. Skk.; Kindermann: i.m. II. 460-461.

ناجل: مصدر سابق.

- وعنه : كندرمان. مرجع سابق.

106- Nagl: i.m. 414.; Flögel: i.m. I. 194-195.; Creizenbach: i.m. I. 24-26., 950.

ناجل: مصدر سابق.

- وعنه : كريزيناش، مصدر سابق

- وفليجل أيضا : مصدر سابق.

107- Nagl.: i.m. 402.; 446-449.; Kindermann: i.m.II. 461.; Creizenbach: i.m.II.50.

108- Brenan, Gerold: The Literature of Spanish Peoble. Cambridge, 1953. 83-118.; Nicoll: i.m.167.

جيرولد برنان : أدب الشعب الأسبانى . كامبردج ، ١٩٥٣.

– وعنه : نيقول ، مصدر سابق.

109- Escovar: i.m.67.; Gregor Joseph: Weltgeschichte Des Theaters. Zürich, 1933. 308-309.; Histoire Des Spectacles. 656.

إسكوفار. مصدر سابق

– وعنه: جريجور چوزيف: التاريخ العالمي للمسرح. زيوريخ ، ١٩٣٣.

– عن : تاريخ العروض.

110- Eniclcpedia Dello Spettacolo. VII. 726-726.

أنسكلوبيديا العروض المسرحية.

111- Creizenach: i.m.III. 96-119.; كريزيناش : مصدر سابق

112- Brenan: i.m. 141-144. برنان : مصدر سابق

113. Singleton, Mack Hendricks: Prefaces and Notes To Celestina. London, 1968. (30Kiadás)

ماك هِندريكس سنجليتون: مقدمات وملاحظات إلى سلستينا (الطبعة الثالثة). لندن ، ١٩٦٨.

114- Creizenach: i.m.I. 519.

عصر جديد ومسرحيات جديدة في اوروبا

1- Hauser, Arnold: A M´úvészet És Az Irodalom-Története. I.II. Bp., 1969. I. 218-224. أرنولد هاوزر : مصدر سبق ذكره.

2- Newton, Stella Mary: Renaissance Theatre Costume And The Scene Of The Historic Past. London, 1975. 280. (35 Jegyzet.) ; Tieghem, Philippe Van: Histoire Du Théâtre Italien. Paris, 1956. 118.; Herrick, Marvent. : Italian Comedy In Renaissance. Urbana, 1960. 7-8.

إستلا مارى نيوتن: الأزياء في مسرح عصر النهضة ومناظر الماضي التاريخي. لندن ، ١٩٧٥.

– عن: فيليب ڤان تيجم: تاريخ المسرح الإيطالي. باريس ١٩٥٦.

- وعنه : مارفِنْ ت. هاريك: الكوميديا الإيطالية فى عصر النهضة، ١٩٦٠.

3- Szerb Antal: A Világirodalom Története Bp., 1973. 253.; Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I- X. Salzburg, 1957- 1974. II. 30-31.

سارب أو نتال: تاريخ الأدب العالمي. بودابست ، ١٩٧٣.

- وعنه : هاينز كندرمان: تاريخ المسرح الأوروبي. سالسبورج ، ١٩٧٢.

4- Vályi Rózsi: A Táncmüvészet Tárténete. Bp., 1969. 106.

ڤالى روچى : تاريخ فن الرقص . بودابست ، ١٩٦٩.

5- Creizenach, Wilhelem: Geschichte Des Neueren Dramas. I. II. Halle, 1965. II. 347. (1.Jegyzet.) ; Herrick, Marvin T. : Tragicomedy. Urbana, 1955. 4-5.

ڤيلهالم كريزناش: تاريخ الدراما الحديثة. هال ، ١٩٦٥.

- عن : مارڤين ت. هاريك: التراجيكوميديا. أوربانا ، ١٩٥٥.

6- Creizenach: I.M. 6., 213. Skk., 273.; Kindermann: i.m. II. 80-81.; Nagler, Alois: A Source book In Theatrical History. New York. 1952. 71.

كريزيناش، مصدر سابق

- وعنه : كندرمان، مصدر سابق.

- وعنه : ألُويسْ ناجلر: الكتاب المنبع في تاريخ المسرح. نيويورك ، ١٩٥٢.

7- Bonora, Ettore: IL Classicismo Dal Bembo AlGuarini. In: Storia Della Letteratura Italiana. IV. 280 - 282.; Mariani, Valerio: Storia Della Scengrafa Italiana. Firenze, 1930.32.

أتوُّرى بونورا : عن قصة الأدب الإيطالي.

- عن : ڤاليريو ماريانى : قصة السينوجرافيا الايطالية . فيرنزا ، ١٩٣٠.

8- Kindermann: i.m.II. 135.; Harrick: Italian Comedy... 68.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : هارّيك ، الكوميديا الإيطالية ... ص ٦٨.

9- Herrick: Italian Comedy...85-91.

هاريّك: الكوميديا الإيطالية...

10- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970.I.1157.

قاموس الأدب العالمي، جـ١، ١٩٧٠، ص ١١٥٧ .

11- Clark, Barett, H.: European Theories of The Drama. New York. 1947. (3. Kiadás.) 55-56.; Herrick: Tragicomedy. 92. ; Creizenach: i.m.II. 368. Skk.

باريت كلارك: النظريات الأوروبية للدراما . نيويورك ، ١٩٤٧.

– وعنه: هاريّك: التراجيكوميديا.

12- Nagler: i.m. 74-77., Kindermann: i.m.II.97.

ناجلر: مصدر سابق.

– وعنه كندرمان، مصدر سابق.

13- Hauser, Arnold: A Modern M´úvészet Es Irodalom Eredete. Bp., 1980. 101.; Burchardt, Jacob: Az Olasz Renaissance M´úveltsége. Bp., 1945. 140-146.; Vilagirodalmi Lexikon. I.443. (Kardos Tibor Cikke.)

أرنولد هاوزر: الفن الحديث وأصل الأدب. بودابست ، ١٩٨٠.

– عن : چاكوب بوركارد: التعليم في عصر النهضة الإيطالي. بودابست، ١٩٤٥.

- عن : قاموس الأدب العالمي (مقال كاردوش تيبور).

14- Creizenach: i.m.II. 356 - 367.

15- Kindermann: i.m. II. 83-84.; Newton: i.m. 209-210.; Behrens, Irene: Die Lehre Von Der Einteilung Der Dichtkunst. Halle/ Saale, 1940. 88-89.; Clark: i.m. 61-62.

كندرمان: مرجع سابق

- عنه: إيرين بهرنز: تعليم الطبقات للقصيدة الشعرية . هال / سال، ١٩٤٠.

- وعنها : كلارك ، مرجع سابق.

16- Clark: i.m. 59.; Világirodalmi Lexikon. II. 119.; Herrick: Italian Comedy... 11-12.

كلارك: مصدر سابق.

- عن: قاموس الأدب العالمي.

- وعنه: هارّيك ، الكوميديا الإيطالية... ص ص ١١-١٢

17- Kindermann: i.m. II. 471.; Henrik: Tragicomedy... 122.; Nagler: i.m. 81.Skk.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : ناجلر. مصدر سابق.

18- Viágirodalom Kisenciklоédia. I.II. Bp.; 1967. II.410.

الانسيكلوبيديا الصغيرة للأدب العالمى . بودابست ، ١٩٦٧.

19- Creizenach: i.m. II. 170.; 191. Skk. Világirodalmi Kisenciklоédia. II. 298.; Bonora: i.m.518.

كريزيناش: مصدر سابق

- عن دائرة المعارف الصغيرة للأدب العالمي. (الانسيكلوبيديا الصغيرة)

- وعنها: بونورا ، مصدر سابق

20- Kindermann: i.m. II. 133.; Zenei Lexikon. I.III Bp., 1965. III. 611.

كندرمان، مرجع سابق

- عن قاموس الموسيقى. بودابست ، ١٩٦٥.

21- Kindermann: i.m. II. 57-64.; Vályi: i.m..115 كندرمـــان. مرجع سابق

- وعنه : فالي، مرجع سابق.

22- Bonora: i.m. 526 - 538., 624.

23- Molnar Antal: Repertórium A Barokk Zene Történethez. Bp., 1959. 273.

مولنار أونتال : ريبرتوار إلى تاريخ الموسيقى الباروكية. بودابست ، ١٩٥٩.

24- Szabolcsi Bence: A Zene Törtenete. Bp., 1958. 129.; Német Amadé: Operaritkáságok. Bp., 1980. 283.

بنتسا سابولتشى: تاريخ الموسيقى. بودابست ، ١٩٥٨

- وعنه : نيمت أماديه ، نوادر الأوبرا

25- E´ósze László: Az Opera útja. Bp., 1972. 15.

إيسا لاسلو: طريق الأوبرا. بودابست ، ١٩٧٢.

26- Naumann, Emile: Allgemeine Musikgeschichte. Berlin, 1927. 295-299.

إميل نيومان: أصل تأريخ الموسيقى الألمانية. برلين ، ١٩٢٧.

27- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia Dell'arte. Bp., 1962. 61-63., 89.; Enciclopedia Dello Spettacolo. I-IX. Roma, 1954 - 1968. IX. 1521.

الكساس كاريوفيتش دجفلاجوف: الكوميديا دي لارتي. بودابست ، ١٩٦٢.

- عن : أنسيكلوبيديا العروض المسرحية. روما ، ١٩٥٤.

28- Lea, Kathleen Marguerite: Italian Popular Comedy. I.II. Oxford, 1934. II. 253.; Newton: i.m. 53- 54 .; Herrick: Italian Comedy...30.

كاتالين مارجوريت ليا : الكوميديا الشعبية الايطالية . أكسفورد ، ١٩٣٤

- وعنها : نيوتن، مصدر سابق .

- وعنه : هاريك.

29- Dzsivelegov: i.m. 58.

30- Horányi Mátyás: A Commedia Dell'arte Társadalmi Háttere. In: Filológiai Közlény, 1955.20. Dzsivelegov: i.m. 73-89.; De Ridder, Liselotte: der Anteil Der Commedia Dell'arte An Der Entstehungs - Und Entwicklungsges-Chichte Der Komischen Oper. Köln, 1970. (Diss.) 58-61.

ما تياش هوراني: الخلفية الاجتماعية للكوميديا دي لارتي .

- وعنه : دچيفلاجوف : مصدر سابق .

- وعنه : ليزلوت دا ريدّار: أجزاء الكوميديا دى لارتى وتاريخ تطورها عند الأوبرا كوميك - مسرح كوميش أوبر. كولونيا ، ١٩٧٠.

31- Creizenach: i.m. II. 318.; 380.; Szigethy Gábor: A Machiavellizmus. Bp., 1977. 16. كريزيناش : مصدر سابق

- وعنه : جابور سيجاتى : الميكيافيلية . بودابست ، ١٩٧٧.

32- Herrick: Italian Comedy....55.

33- Lea: i.m. 255. مصدر سابق

34- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles. London, 1931. 377.; Dzsivelegov: i.m. 90-97. مصدر سابق

- وعنه : دچيفلاجوف ، مصدر سابق .

عن : ألاّرادايس نيقول: أقنعة، المايم والمُعجزات

- وعنه: دچيفلاجوف، مصدر سابق.

35- Nicoll: I.m. 233-256. نيقول : مصدر سابق

36- Dzsivelegov: I.m. 97. Skk. دچيفلاجوف : مصدر سابق

37- Uo. 64 نفس المصدر السابق

38- Münz, Rudolf: Das Andere Theater. Berlin, 1979.92-99.

رودولف مينز: مسرح أندريا . برلين ، ١٩٧٩ .

39- Creizenach: i.m. II.546. كريزيناش : مصدر سابق

40- Boas, Frederick S.: University Drama In The Tudor Age. London, 1914 (Rep. 1966.) 5.; Creiznach: i.m. III. 420.; Dömötr Tekla: Naptári Unnepek - Népi Színjátszás. Bp.1964. 168. (47 Jegyzet.).

فردريك س. بوواس: الدراما الجامعية في عصر أسرة تيودَر

- وعنه : كريزيناش.

- وعنه : ديميتير تاكلا ، تقويم الأعياد - تمثيل شعبي. بودابست ١٩٦٤م، ص ١٦٨، (٤٧ ملاحظة).

41- Grünberg, Alexander: Das Religiöse Drama Des Mittelalters. I. II. Wien, 1965. III. 185.; NagL, Johannes W.

- zeider, Jakob: Deutsch - österreichische Literaturges - Chichte. Wien, 1899. 349.

ألكسندر جرينبرج: الدراما الدينية في العصور الوسطى .

- وعن : يوهانز وناجل - جاكوب زايْدر: قصة الآداب الألمانية - النمساوية. فيينا ١٨٩٩.

42- Creizenach: i.m. III. 375.

43- Konigston, Elie: L'espace Théâtrale Médieval. Paris. 1975. 65.; 207.-208.

44- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 740. مصدر سابق

45- Escovar, Narciso Diaz De- De La Vega, Francisco De P. Laso: Historia Del Teatro Español. Barcelona, 1924. 83-84.; Creizenach: i.m. III. 52-69.; Kindermann: i.m.III.236.

نارسيسو دياز دو اسكوفار- دو لا فيجا، فرانسيسكو دو ب. لاسو : تاريخ المسرح الأسباني. برشلونه ١٩٢٤.

- وعنه : كريزيناش. مرجع سابق.

- وعنه : كندرمان. مرجع سابق

46- Dietrich, Marget: Europäische Dramaturgie. Graz-wien - Köln, 1967. (2. Kiadás.)77.

مارجيت ديتريش: الدراماتورجيا الأوروبية. جراتز - ڤيينا - كولونيا. ١٩٦٧ (الطبعة الثانية) ص ٧٧ .

47- Kindermann: i.m. II. 464.

كندرمان. مصدر سابق

48- Boas: i.m. 16-17.

49- Kindermann: i.m.II. 467.; Creiznach: i.m. II. 394.; 442.

50- Creiznach: i.m. II. 43-45.; 71.; Kindermann: i.m. II. 462.; Der Deutsche Renaissance- Humanizmus. Leipzig, 1981.95.

51- Creizenach: i.m. II. 43-45., 71.; Kindermann: i.m. II. 462.; Der Deutsche Renaissance- Humanizmus. 249-292.; 519-525.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه كندرمان، عصر النهضة - والإنسانية الألمانية.

52- Creizenach: i.m. II. 144. skk.; Kindermann: i.m. II. 471.; Boas: i.m. 386- 390.

كريزيناش: مصدر سابق

- وعنه : كندرمان ، مصدر سابق

- وعنه : بواس

53- Deutsche Literaturgeschichte In Einem Band. Berlin, 1968. 101.; Creizenach: i.m. III. 175-176.

تاريخ الأدب الألماني. برلين ، ١٩٦٨.

- وعنه : كريزيناش. مصدر سابق

54- Legouis, Emile- Cazamian, Louis: A History of EnglishLiterature. London, 1934. 241-248.

إميل ليجوس- لويس كازاميان: تاريخ الأدب الإنجليزي. لندن ، ١٩٣٤.

55- Creizenach: i.m. II. 415-416.

56- Gy´óri János: A Francia Drama Kialakulása. Bp., 1979. 139-140.

يانوش چيرى: تكوّن الدراما الفرنسية. بودابست . ١٩٧٩.

57- Angol Színházmüvészet A XVI - XVII Szászadban. Bp. 1972. 8-15.

فن المسرح الإنجليزي في القرنين ١٦ ، ١٧ ميلادي . بودابست ، ١٩٧٢.

58- Creizenach: i.m. II. 78., 101., 398. Dietrich: i.m. 75-76., 83-85.; Clark: i.m. 70.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه : ديتريش ، مصدر سابق.

- وعنه : كلارك ، مصدر سابق أيضا

59- Herrick: Tragicomedy. 313-321.

هاريّك: التراجيكوميديا.

60- Schiller, Friedrich: Geschichte Des Abfalls Der Nienderland. In: Schillers Werke. Stuttgart, E.N. 726.

فردريك شيللر: تاريخ الإنحدار في نِيدرلاند. ضمن أعمال شيللر

61- Creizenach: i.m. III. 141., 187.; 331.Skk Kindermann: i.m. II. 467.

62- Creizenach: i.m. III. 150-154., 168.; Lexikon Deutschsprachiger Schriftsteller. I.II. Leipzig, 1972. I. 250., II. 71.; Stahl, Ernst Leopold: Totentänz. Frankfurt Am Main, 1922.6.

كريزيناش: مصدر سابق

- عن القاموس اللغوى الألماني لأدباء الفُصحى . لايبزج ، ١٩٧٢.

- عن : أرنست ليوبولد ستال. رقصة الموت . فرانكفورت آم ماين ، ١٩٢٢.

63- Kindemann: i.m. II. 213.; 225.; Creizenach: i.m. 380,; 402.; Frenzel, Herbert A: Geschichte Des Theaters. München, 1979. 39.

كندرمان : مصدر سابق

- وعنه: كريزيناش

- وعنه : هربرت أ. فرانزل: تاريخ المسارح.

64- Kindermann: i.m. II. 468., 470.; Creizenach: i.m. II. 539.; 545.

كندرمان: مرجع سابق.

- وعنه كريزيناش: مرجع سابق.

65- Szinészeti Lexikon. Bp. 1930. 903.

قاموس فن التمثيل. بودابست ، ١٩٣٠.

66- Creizenach: i.m. II. 38., 256. (2.Jegyzet.) ; Színészeti Lexikon. 1051.; Lebègue, Raymond: Les Représentations Dramatique Á La Cour Des valois. In: Fêtes De La Renaissance. I.II. Paris, 1956. I. 86.; Nagl: i.m. 381.; Vályi: i.M. 133. Skk.

كريزيناش: مصدر سابق.

- عن: قاموس الممثلين.

- وعنه: رايموند ليبيج

- وعنه: ناجل

67- Tho Oxford Companion of The Theatre. New York - Toronto, 1967. (3. Kiadás.) 508-509.

دليل أكسفورد للمسرح (الطبعة الثالثة). نيويورك - تورونتو ١٩٦٧.

68- Uo. 510 - 511

المصدر السابق

69- Nagl: i.m. 851.; Kindermann. I.m. III. 476.; Angyal Endre: Teatrum Mundi. Bp., 1938.33

ناجل: مصدر سابق

- وعنه: كندرمان

- وعنه: أونجل أندرا ، تياتروم ماندى. بودابست ، ١٩٣٨.

70- Nagl: i.m. 583-584.

71- The Oxford Companion... 278., 471.; Angol Szinház m´úvészet... 13., 15., 109.; Kindermann: i.m. III. 696.

قاموس أكسفورد

- وعنه : كندرمان .

72- Nagler: i.m. 57-60.

73- Creiznach: i.m. III. 16-30., 73. (2.Jegyzet.); Martinez, Juan M.Marin: La" Comedia De Spúlveda ". In: Segismundo, Revista Hispánica De Teatro, XIII. 1-2. Madrid, 1977. 9-42.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه يوان م. مارين: كوميديا إسبولفيدا... وتنقيح وتعديل مسرح أسبانيا.

74- Escovar: i.m. 96.; Histoire Des Spectacles. 661-662.

إسكوفار: تاريخ العروض المسرحية.

75- Escovar: i.m. 90-120. اسكوفار : مصدر سابق

76- Creizenach: i.m. III. 32. كريزيناش : مصدر سابق

77- Historie Des Spectacle. 663. Skk. تاريخ العروض المسرحية

78- Gregor, Joseph: Das Spanische Welttheater. München, 1937. 220. Skk.

جوزيف جريجور: المسرح الأسباني مسرح الأحداث العالمية. ميونيخ . ١٩٣٧.

79- Kindermann: i.m. II. 467. كندرمان : مصدر سابق

80- Histoire Des Spectacle. 745 - 748.; Creiznach: i.m. II. 554-559.; Kindermann: i.m. II. 470. تاريخ العروض المسرحية

- وعنه : كريزيناش.

- وعنه : كندرمان

81- Histoire Des Spectacles. 748. تاريخ العروض المسرحية

82- Marek, Hans Georg: Der Schauspieler Im Lichte Der Soziologie. I-III. Wien, 1956- 1957. II. 37.

هانز جيورج ماريك: النظرة إلى فن التمثيل في ضوء السيسولوجيا. ڤيينا، ١٩٥٦.

83- Kutcher, Arthur: Die Commedia Dell'arte Und Deutschland. Emsdetten, 1955.17.,30

آرثر كاتشر: الكوميديا دى لارتي وألمانيا . أمسدتّن ، ١٩٥٥.

84- Kindermann : i.m.III. 352.skk.

85- világirodalmi Lexikon. II. 950- 954. (Bernáth István Cikke.) És V.455.; Marker, Lise - Lone: Aspetti Del Teatro Mediovale In Scandinavia. Venezia, É N. (Szoksz.) 7-8.; Schmit, Leopold: Das Deutsche Volksschauspiel. Berlin, 1954. 12.

قاموس الأدب العالمي (مقال اشتڤان برنات).

- وعنه : ليز - لون ماركر: المُنتظر من مسرح العصور الوسطى في اسكندنافيا، ڤينيسيا.

- وعنه: ليوبولد شميت: التمثيل الشعبي الألماني. برلين ، ١٩٥٤.

86- Kindermann: i.m. II. 361-373. كندرمان : مصدر سابق

87- The Oxford Companion... 840., 845.

88- Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek - Népi Szinjatszás. Bp., 1964. 175.; Lewanski, Julian: Il Teatro Medioevale in Polonia. Venezia, 1972. (Szoksz.)2 -7.; Casto, Edward: The Polish Theatre. Warsaw, 1963. 12.; Szydlowski, Roman: Le Théâtre En Pologne. Varsovie, 1972. 11-12.; Jurkowski, Henryk: Dzieje Teatru Lalek. I-II. Warszawa, 1970-1976. I. 75.; Lewanski, Julian: A Lengyel Színház Báthory István Királysága Idején. Bp., 1962. 7.

ديميتير تاكلا: أعياد تقويمية - تمثيل شعبي

- وعنه: يوليان ليوانسكي: مسرح العصور الوسطى في بولندا.

- وعنها: إدوارد كاستو ، المسرح البولندي.

- وعنه: رومان سيدلوفسكي: المسرح في بولونيا.

- وعنه: هنريك چورجوفسكي ، دراسات في مسرح العرائس.

- وعنه: يوليان ليوانسكى: المسرح البولندي في عصر الملكية - اشتفان باثوري.

89- Lewanski: Il Teatro Medioevale In Polonia. 69.; Lewanski: A Lengyel Színház...23.; Creizenach: i.m. I. 567. Es II. 82.; Dömötör Tekla: Az újkori Színjátszás Kialakulása Kelet- Európában. Bp., 1963. 27-33.

ليوانسكى: مسرح العصور الوسطى في بولندا

- وهي نفسها ليوانسكى: المسرح البولندى...

- وعنها: كريزيناش.

- وعنه: تاكلا ديميتير :تكوّن فن التمثيل الجديد فى أوروبا الشرقية. بودابست، ١٩٦٣.

90- Dömötör: Az Újkori.... 37-40.; Casto: i.m. 14-15.; Lewanski: A Lengyel Színház....6.

ديميتير...

- وعنه : كاستو : مصدر سابق

- وعنه ليوانسكى: المسرح البولندي....

91- Lewanski: A Lengyel Színház .... 11., 33.; 35-37.

92- Bogatyerv, Petr: A Cseh És Szlovák Népi Színjátszás. Prága. (Kéziratos Forditás.) 5 - 12.; Scherl, Adolf: IL Teatro Medioevale Ceco. Venezia, 1972. (Soksz.) 1-2.; Nagl: i.m. 367.

بتّر بوجاتيرف: التمثيل الشعبي في تشيكيا وسلوفاكيا، براغ (ترجمة مخطوطة)

- وعنه: أدولف شِرّل ، مسرح العصور الوسطى.

- وعنه: ناجل، مصدر سبق ذكره.

93- Scherl: i.m. 2-3., Creizenach: i.m. I. 357.; Kindermann: i.m. I.514.

شِرل: مصدر سابق.

- وعنه: كريزيناش، مصدر سابق.

- وعنه: كندرمان، مصدر سابق.

94- Szalatnai Rezs´ó: A Cseh És Szlovák Szinészet Története A 18. Százsad Végéig. 1963. (Kézirat.) 1-2.;

Karoos Tibor: A Magyarországi Humanizmus Kora. Bp., 1955. 39-40.; Dömötör: Az újkori... 36

رجى سالتانائي: تاريخ فن التمثيل في تشيكيا وسلوفاكيا

- وعنه: تيبور كاردوش ، عصر الإنسانية في المجر .

- وعنه: ديميتير.

95- Kardos: i.m.43.

كاردوش : مصدر سابق

96- Kindermann: i.m. II. 465.; Dömötör: Az újkori... 41.

كندرمان : مصدر سابق .

- وعنه: ديميتير، العصر الجديد....ص ٤١

97- Kindermann: i.m. II. 468-470.; Nagl: i.m.580.

كندرمان ، مصدر سابق .

-وعنه: ناجل ، مصدر سابق .

98- Kindermann: i.m. II. 386. És III. 354. Skk.; Scherl: i.m.4.,9.Skk.

كندرمان ، مصدر سابق .

- وعنه شرل ، مصدر سابق .

99- Dömötöor Tekla: A Magyar Nép Hiedelemvilága. Bp., 1981. 16., 45., 72-76.

ديميتير تاكلا: عالم التصديق عند الشعب المجرى. بودابست ، ١٩٨١.

100- Uo. 34., 72-77., 99-106., 144.; Magyarország Történeti Kronológiája. I. IV. Bp., 1981-1982. I.79.

نفس المصدر السابق: كرونولوجيا تاريخ المجر.

101- Magyar Néprajzi Lexikon... I- V. Bp., 1977 - 1982. (A Megfelel´ó Cimszavak).

قاموس الإثنوغرافيا المجرية . بوادبست ، ١٩٧٧ - ١٩٨٢.

102- Dömötör: Naptári Unnepek... 80-82., 94-95.; Magyar Néprajzi Lexikon, III. 419.

ديميتير: أعياد تقويمية...

- عن قاموس الإثنوغرافيا المجرية.

103- Dömötör: A Magyar Nép Hiedelemvilága.

ديميتير: عالم التصديق عن الشعب المجرى.

104- Anonymos: Gesta Hungarorum. Bp., 1975.25., 42.,46. Fejezet (Latin Szöveg); Korompay Bertalan: A Jokulátor - Kérdés Az Igor- Ének És Más orosz Analógiák Megvilatásában. In: Filológiai Közlény, 1955. 3. 309-322. És 1956. 1-2. 61-77.

أنونيموس: حكايات شعرية مجرية (الأجزاء ٢٥، ٤٢، ٤٦ باللغة اللاتينية).

- وعنه : كرومباى برتلون: سؤال اليوكولاتور وغناء إيجور ونظيرات روسية مشابهة تحت الضوء: في جورنال الجازيت الفيلولوجي.

105- Pais Dezs´ó: Árpád- És Anjou- Kori Mulattatóink. In Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. Születésnapjára. Bp., 1953. 95-110.

بايس دچو: آرباد ومُضحكونا في عصر أنجو: من كتاب الذكريات بمناسبة مرور (٧٠) عاما على ميلاد الموسيقى الشعبي والباحث الفلكلورى المجرى كوداى زولتان.

106- Kardos Tibor: A Magyar Vigjaték Kezdetei: In: Emlékkönyv Kodál Zoltán 70. Születésnapjára. 137., Vszevolod- Gerngrosz, V.Nyikolajevics: Istorija Russzkovo

Tyeatra. I.II Leningrád- Moszkva, 1929. 55-56., 145-148., 155-173., 181-184.; Hont Ferenc: Az Eltünt Magyar Szinjáték. Bp., 1940. 108.; Szabolcsi Bence: A Középkori Magyar Énekmondók Kerdéséhez. In: Irodalomtörténet, 1928. 229.

كاردوش تيبور: بدايات المسرحية الكوميدية المجرية. في: كتاب الذكريات بمناسبة مرور (٧٠) عاما على ميلاد كوداى زولتان .

- وعنه: فسوفولد جرنجروس، ف. نيكولايفتش: تاريخ المسرح الروسي.

- وعنه: سابولتشى بنتسا ، أسئلة حول مُغنيي كلمات الأغاني المجرية في القرون الوسطى: في تاريخ الأدب، ١٩٢٨.

107- A Magyarországi M´úvészet Történet. I.II. Bp., 1956., 1964. I.40.; Régi Magyar Drámai Emlékek. I-II.Bp., 1960. (Szerk. Kardos Tibor) I. 241., 257., 263., 269., 287., 297., 310., 313., 349., 390. És A II. És III. Tábla; Mezey László: Adalékok A Középkori Drama Történetéhez. In: Filológiai Közlény, 1958. 103-106.; Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek...103.

تاريخ الفن في المجر . بودابست ، ١٩٥٦.

ذكريات عن الدراما المجرية القديمة (إعداد كاردوش تيبور صفحات ٢٤١، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٩، ٢٨٧، ٢٩٧، ٣١٠، ٣١٣، ٣٤٩، ٣٩٠

- وعنه : مازائي لاسلو ، بيانات عن تاريخ دراما العصور الوسطى في: جورنال الجازيت الفيلولوجي.

- وعنه: ديميتير تاكلا ، أعياد تقويمية... ص ١٠٣ .

108- Régi Magyar...I. 284.; Az ómagyar Mária- Siralom Keletkezése. (Vikol Katalin Interjuja Vízkelety Andrással.) Magyar Nemzet, 1983. Február 25.

بعد ظهور بكائيات مريم المجرية القديمة (مقابلة كاتالين ڤيكول مع فيزكالاتي أندراش) صحيفة القومية المجرية ١٩٨٣م ٢٥ فبراير.

109- Horvath János: Az Irodalmi M´úveltség Megoszlása. Bp. 1935. 41.; Régi Magyar...I. 377-410.; Kardos: A Magyarországi Humanizmus... 350.

هورڤات يانوش: تقسيم وتصنيف المعرفة الأدبية.

- وعنه : كاردوش ، الإنسانية المجرية .... ص ٣٥٠.

110- Pukánszky Béla: A Magyarországi Német Irodalom Története. Bp., 1926. 96-98.; Ernyei Jósef- Karsai (Kurzweil) Geiza: Deutsche Volksschauspiele Aus Den Ungarisch En Bergstädten. I.II. Bp., 1938. II. 116., 121.

بوكانسكي بيلا: تاريخ الآداب الألمانية في المجر. بودابست ١٩٢٦.

- عنه: ارينىّ يوچاف- كارشائي (كوزفيل) جييزا: المسرح الشعبي الألماني القادم من المدن الجمالية المجرية.

111- Dömötör: A Magyar Nép Hiedelemvilága. 42

ديمييتر: عالم التصديق عند الشعب المجرى.

112- Régi Magyar.... I. 112.; Kardos: A magyarországi Humanizmus... 364.

ذكريات عن الدراما المجرية .... I . ص ٣٦٤.

- وعنه: كاردوش ، الإنسانية المجرية .... ص ٣٦٤.

113- Régi Magyar...

- ذكريات عن الدراما المجرية... .Iص ٤٢٥ - ٤٤١، ٤٦٠ - ٤٧٧

114- Horváth János: i.m.67.,127.,182.,231-232., 288.; A Renaissance Magyarorsaágon. Bp., 1961. (Vál. Kardos Tibor.) 453.

هورفات يانوش: مصدر سابق. صفحات ٦٧، ١٢٧، ١٨٢، ٢٣١ - ٢٣٢ ، ٢٨٨.

- وعنه : عصر النهضة فى المجر، ١٩٦١م (ڤال - كاردوش تيبور) ص ٤٥٣ .

115- Kardos: A Magyarországi Humanizmusa ...275.; Régi Magyar... I. 517 - 549.

كاردوش: الإنسانية المجرية

- وعنه: ذكريات من الدراما المجرية .Iص ص ٥١٧ - ٥٤٩ .

116- Kardo Tibor: A Gritti Játék Keletkezése.

In: Irodalmitörténeti Közlemények, 1970. 5-6. 547-459.

كاردوش تيبور: ما بعد مسرحيات - جريتّى Gritti

فى: أخبار التاريخ الأدبى، ١٩٧٠م.

117- Régi Magyar....I. 791 - 843.

ذكريات من الدراما المجرية .... I ص٧٩١ - ٨٤٣

118- Uo. 581 - 614.

المصدر السابق، ص ٥٨١ - ٦١٤

119- Uo. 615 - 651., 716 - 789 .

نفس المصدر السابق، ص ٦١٥ - ٦٥١ ، ٧١٦ - ٧٨٩

120- Uo. 845 - 886

نفس المصدر السابق، ص ٨٤٥ - ٨٨٦

121- Lewanski: A Lengyel Színház... 25-26.

ليوانّسكى: المسرح البولندى... ص ص ٢٥ - ٢٦

122- Hont: i.m. 115., Horvath János: Régimagyar... I. 135., 482 - 489.

هونت: مصدر سابق

- وعنه : هورفات يانوش.

123- A Magyarországi M´úvészet Története. I. 61

تاريخ الفن فى المجر. جـ ١، ص ٦١ .

124- Régi Magyar.... I. 72-74.

125- Ernyei - Karsai: i.m. II. 123

أرنيائى - كارشائى . مصدر سابق، جـ ٢ ، ص ١٢٣

126- Magyarország Története. I.II. Bp., 1971. I. 87., 113.; Magyar Népajzi Lexikon, IV. 94.

تاريخ المجر. جـ ١، ٢

- عن : قاموس الإثنوغرافيا المجرية.

127- Histoire Des Spectacles. 1153 - 1154.; Cindri´c, Pavao: Hrvatski I Srpski Teatar. Zagreb, 1960.119.

تاريخ العروض المسرحية

- وعنه : كيندريك باڤو: مسرح الهورڤات والصّرب.

128- A Hatszász Éves Horvát Vers Keletkezésének Története. In: Magyar Nemzet, 1983. Február 15.; Dömötör: Az Újkori Színjátszás...23.; The Oxford Companion... 1022.

إبداعات الشعر الهورفاتى فى ستمائة عام. فى: القومية المجر ١٩٨٣، ١٥ فبراير.

- وعنه : ديميتير: التمثيل فى العصر الجديد...

- عن : قاموس أكسفورد...ص ١٠٢٢

129- Creizenach: i.m. II. 470-480. كريزيناش . مصدر سابق

130- Kindermann: i.m. II. 405.; Dömötör: Az Újkori Színjátszás... 33. Skk.; Cindri´c: i.m. 21.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : ديميتير ، التمثيل فى العصر الجديد..

- وعنه : سيندريك ، مصدر سابق، ص ٢١

131- Tokarew, Sergej Aleksejevics: Die Religion in Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 271 - 281.; Vszevolod - Gerngrosz: i.m. 107-173.; Findezjen, Nykolaj: Középkori orosz Énekmondók. In: zenetudományi Értesít´ó, 1952. 7 . 1-20; 8.1-12.

سرجاى ألكسياڤتش توكارو: أبواب من تاريخ الفكر الدينى

- وعنه: فسفولد - جرنجروس ، المُغنيون الروس فى العصور الوسطى. فى : تقرير العلوم الموسيقية.

132- Korompay: i.m. 318 - 324.

133- Keldis, Jurij Vszevolodovics: Az orosz Zene Tötrénete. Bp., 1958. 12-13.; Angyal Endre Hozzászólása, In: Theatrum. I. Bp. 1963. 72.

يورى فقسفولودفيتش: تاريخ الموسيقى الروسية

- وعنه : تعليق أونجول أندرا . فى: مجلة المسرح . بودابست ، ١٩٦٣

134- Findejzen: i.m. 1-6.; Vszevolod - Gerngrosz: i.m. 15-23.; Tyeatrlania Enciklopegyija. I.V. Moszkva, 1961-1967. II. 10.

فنديزن: مصدر سابق

- وعنه : فسفولود - جرنجروس ، مصدر سابق. دائرة المعارف المسرحية . موسكو ١٩٦١ - ١٩٦٧.

135- Findezjen: i.m.6.; Vszevolod - Gerngrosz: i.m. 15-23.

فنديزن: مصدر سابق

- وعنه فسفولود - جرنجروس: مصدر سابق.

136- Alpatov, Mihail Vlagyimirovics: A M´úvészet Története. I-II. Bp., 1963-1964. I. 223 - 233.; Keldis: i.m.20.; Varneke, boris vasilievich: History of Russian Theatre In The 17-19. Century. New York 1951. 11.; Vszevolod- Gerngrosz: i.m. 243- 263., 298

ميهائيل فلاچيميروفتش ألباتوف: تاريخ الفن.

- وعنه: كالديس، مصدر سابق

- وعنه : بوريس فاسيليافتش فارنكا ، تاريخ المسرح الروسى فى القرنين ١٧، ١٩ ميلادى . نيويورك ، ١٩٥١.

- وعنه : فسفولود - جرنجروس، مصدر سابق.

1- Almási Miklósi Miklós: A Drámafejl´ódés Útjai. Bp. 1969. 61-62.

أولماشى ميكلوش: طرق تطور الدراما . بودابست ١٩٦٩.

2- The Oxford Companion To The Theatre. New York - Toronto, 1967. 440.; Weimann, Robert: Shakespeare Und Die Tradition Des VolksTheaters. Berlin, 1967. 156-157.

قاموس أكسفورد للمسرح . نيويورك - تورونتو ١٩٦٧.

- وعنه : روبرت وايمان ، شكيسبير وتقاليد مسرح فولكس . برلين ١٩٦٧.

3- Weimann: i.m. 156. (61. Jegyzet.).

وايمان: مصدر سابق، ص ١٥٦، (٦١ فقرة).

4- The Oxford Companion... 112., 1007.

قاموس أكسفورد للمسرح.

5- Gregor, Joseph: Das Spanicshe Welttheater. München, 1937. 384.

جوزيف جريجور: مسرح الأحداث العالمية الأسبانى. ميونيخ ، ١٩٣٧.

6- Varey, J.E.: Social Criticism in El Burlador De Sevilla. In: Theatre Research International, Vol. II.3. 1977. 197-200.

7- Shakespeare Összes Drámai. I. IV. Bp., 1955. (I. Fel. 3. Szín) IV. 126.

أعمال شيكسبير الكاملة. من ١-٤، ١٩٥٥م (الفصل الأول، المشهد الثالث، ص ١٢٦).

8- Beckerman, Bernard: Shakespear's Theatre. In: William shakespeare, The Complete Works. Baltimore-Maryland, 1969. 21-24.

برنارد بيكرمان: مسرح شيكسبير. فى: الأعمال الكاملة لوليم شيكسبير.

بالتيمور - ميرى لاند ، ١٩٦٩.

9- Weimann: i.m. 49.; Macqueen- Pope, James Walter: The Curtain Rises. Edinburg, 1961. 76-77.

وايمان: مصدر سابق، ص ٤٩.

- وعنه: ماكّوين بوب، چيمس والتر: ظهور الستار المسرحى. أدنبرج ، ١٩٦١.

10- Nicoll, Allardyce: Shakespeare And The Court-Masque. In: Shakespeare Jahrbuch, 1958. No 94. 51-52.

الارادايس نيقول: شيكسبير والقناع الملكى- فى البلاط

11- Passuth László: Nápoly. Bp. 1972. 22., Várnai Péter: Velence. Bp., 1974, 37-38., 44-50.

باشوت لاسلو: نابولى

- وعنه : ڤارنوئى بيتر ، ڤينيسيا.

12- Szinészeti Lexikon. Bp., 1930. 900 - 905.

قاموس فن التمثيل. بودابست ، ١٩٣٠.

13- Dufourcq, Norbert: La Musique Françaís- Paris, 1970. 138-140.

نوربير ديفورك: الموسيقى الفرنسية. باريس ، ١٩٧٠.

14- Gy´óri János: A Francia Dráma Kialakulása. Bp., 1979. 132.

چيرى يانوش: تكوّن الدراما الفرنسية. بودابست ، ١٩٧٩.

15- A Klasszicizmus. Bp., 1967. 110.

الكلاسيكية. بودابست ، ١٩٦٧.

16- Uo. 113 — نفس المصدر السابق

17- Rolland Romain: Lully, Gluck, Grétry. Bp., 1981. 7-149.

رومان رولان: لوللى، جلوك، جرترى . بوادبست ١٩٨١.

18- Goldmann, Lucien: A Rejt´özköd´ő Isten. Bp., 1977. 572 - 618.

لوسيان جولدمان: الاله المختبئ . بودابست ، ١٩٧٧.

19- Rolland: i.m. 32., 97-105., 123. (30 Jegyzet).

رولان: مصدر سابق.ص ٣٢، ٩٧-١٠٥، ١٢٣ (٣٠ ملحوظة).

20- Chevalley, Sylvie: La Comédie Française Hier Et aujourd'hui. Paris, 1979. 5-11

سلڤيو شيفاللى: مسرح الكوميدى فرانسيز هذا الصباح. باريس ، ١٩٧٩.

21- A Klasszicismus. 158. — الكلاسيكية.

22- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I-X. Salzburg, 1957-1974. IV. 375.

هاينز كندرمان: قصة المسرح الأوروبي . سالسبورج ، ١٩٥٧.

23- Chevalley: i.m. 15-17.

شيڤاللى: مصدر سابق.

24- Kindermann: i.m. IV. 338-343. كندرمان : مصدر سابق

25- Orrey, Lesile: A Concise History of Opera. London, 1972. 41.

ليزلى أورّى: موجز تاريخ الأوبرا . لندن ، ١٩٧٢.

26- Rolland: i.m. 202. (18 Jegyzet).

رولان: مصدر سابق، ص ٢٠٢ (١٨ ملحوظة).

27- A Francia Színház A XVIII. Százszadban. (Szerk: Staud Géza.) Bp., 1974. 97-100

المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر الميلادى، (إعداد شتاوت جيزا). بودابست ، ١٩٧٤.

28- Annals of English Literature, 1475 - 1950. Oxford, 1961. (2. Kiadás.) 40.

حوليات الأدب الإنجليزي ١٤٧٥ - ١٩٥٠م، أكسفورد ١٩٦١، (الطبعة الثانية، ص ٤٠).

29- Nicoll, Allaroyc: A History of English Drama 1660-1900. I- VI. Cambridge, 1967. (4. Kiadás.) I. 7 - 28.

الأّردايس نيقول: تاريخ الدراما الإنجليزية ١٦٦٠ - ١٩٠٠م ١-٦، كامبردج ١٩٦٧، (الطبعة الرابعة) جـ ١، ص ٧-٢٨ .

30- Uo. 100-131. المصدر السابق نفسه

31- Legouis, Emile- Gazamain, Louis: A History of English Literature. London, 1934. 681-683.; Nicoll: A History... I. 196.

إميل ليجويس - لويس جازامين: تاريخ الأدب الإنجليزي. لندن، ١٩٣٤.

- وعنه : نيقول...

32- Farga, Franz: Die Viener Oper. Wien , 1947. 24.; Orrey: i.m. 67.; Kindermann: i.m. III. 492-494.

فرانز فارجا: الأوبرا الڤييناوية (نسبة إلى ڤيينا - المترجم).

- وعنه : أورى : مصدر سابق.

- وعنه : كندرمان

33- Kindermann: i.m. 496-506.; Naumann, Emil: Allgemeine Musikgeschichte. Berlin, 1927. 386.; Orrey: i.m. 74-77.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه: إميل نيومان ، قصة الموسيقى الألمانية . برلين ، ١٩٢٧.

- وعنه أورّى، مصدر سابق.

34- Farga: i.m. 38-46., 80-82.; Staudt Géza: AdelsTheater In Ungarn. Wien, 1977. 29. Skk.

فارجا: مصدر سابق

- عنه : شتاوت جيزا: مسرح النبلاء والأعيان . ڤيينا ، ١٩٧٧.

35- Koegler, Horst: Balettlexikon. Bp., 1977. 668.

هورست كوجلر: قاموس الباليه . بودابست ، ١٩٧٧.

36- Rudloff- Hille, Gertrud: Abteilung BarockTheater Im Zwinger. Dresden, 1954. 5-10.; Naumann: i.m. 420.

جرترود رودولف – هيل: المقصورات المسرحية ذات المُحسّنات البديعية المتكلفة زائدة الزخرفة فى الحصون . درسدن ، ١٩٥٤.

– وعنه: نيومان، مصدر سابق

37- 200 Jahre Staatsoper Berlin. (Herausgeber: Julius Knapp.) Berlin, 1942.5.

(٢٠٠) مائتان عام على أوبرا الدولة فى برلين. برلين ، ١٩٤٢.

38- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 965-966.

تاريخ العروض. باريس ١٩٦٥م.

39- Kindermann: i.m.V. 609-650.

40- Uo. 587-600. نفس المصدر السابق

41- Kindermann: i.m. III. 621 - 625.; Gregor, Joseph- Fülöp- Miller, René: Das Russische Theater. Zürich- Leipzig- Wien, É. N.62-70.; Keldis, Jurij Vszevolodovics: Az Orosz Zene Története. Bp., 1958.32.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : فيليب چوزيف جريجور، رينيه ميللر: المسرح الروسي، زيوريخ - لايبزج - فيينا.

- وعنه يوري ڤسڤولودوڤتش: تاريخ الموسيقى الروسية. بودابست ، ١٩٥٨.

42- Kindermann: I.m. V. 536. Skk. كندرمان : مصدر سابق

43- Volkov, F.g.I russzkij tyeatr Jevo Vremenyi. (Szer.: Jurij A. Dmitrijev.) Moszkva, 1953. 119-120.

ج. ف. ڤولكوف: المسرح الروسي . (إعداد : يوري أ. ديميترياڤ). موسكو ، ١٩٥٣.

44- Keldis: I.m. 36., 46-50. كالديس : مصدر سابق

45- Kindermann: i.m. V. 563-Skk. كندرمان: مصدر سابق

46- Magyarország Történeti Kronológiája. I-IV. Bp., 1981- 1982. II. 456.; Magyar Nemzet, 1980. Julius 18. (Szílágyi Ferenc Közlése); Régi Magyar Drámai Emlékek. I-II. Bp., 1960. II. 180., 239-354., 392.

- عن : جريدة القومية المجرية، ١٨ يوليو ١٩٨٠م (مقال سيلاچى فرانس)
ذكريات عن الدراما المجرية القديمة. بودابست ١٩٦٠.

47- Régi Magyar...I. 206., 437-446.

ذكريات عن الدراما المجرية... جـ ١ ص ٢٠٦ ، ٤٣٧ – ٤٤٦

48- Staudt Géza: Magyar Kastélyszinházok. I-III. Bp., 1963- 1964. III. 8-21., 70-89.

مسارح القصور المجرية . بودابست ، ١٩٦٣ – ١٩٦٤.

49- Gregor: Das Spanische Welttheater. 420- 425., 476. Skk; Kindermann: i.m. III. 228.

50- Kindermann: i.m.IV. 60.

51- Uo. 56-59. نفس المصدر السابق

52- Rommel, Otto: Die Alt- Wiener Volkskomödie. Wien, 1952. 74.; Nagl, Johannes W.- zeidler, Jakob: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Wien, 1899. 684. Skk.

أوتوّ روميل: الكوميديا الشعبية الڤييناوية

- وعنه : جاكوب زايدلر، يوهانز ناجل: الأدب الألمانى - النمساوى. فيينا ، ١٨٩٩.

53- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - I. 574., 919.; Nagl: i.m. 668.

قاموس الأدب العالمى . بودابست ، ١٩٧٠

- وعنه : ناجل.

54- Staudt, Géza: Le Décors Du Théâtre Des Jésuites À Sopron. In: Archivum Historicum Societatis Lesu, Extractum E Vol. XLVI. 1977. 277-298.

اشتاوت جيزا: ديكور مسارح الجزويت فى شوبرون (شوبرون اسم مدينة مجرية على حدود النمسا - المترجم)

55- Nagl: i.m. 676.

56- Winds, Adolf: Geschichte Der Regie. Berlin - Leipzig, 1925. 57.; Nagl: i.m. 663.

أدولف ونديز: قصة الإخراج

- وعنه : ناجل، مصدر سابق

57- Takács József: A Jezuista Iskolardrama. II. Bp.,

1937. 78-98.; Enyedi Sándor: Az Erdélyi Magyar Színjátszás Kezdetei, 1792-1821. Bukarest, 1972. 15.

توكاتش يوچاف: مدرسة الدراما اليسوعية

- وعنه : أنيادى شاندور، بدايات التمثيل المجرى فى ترانسيلفانيا ١٧٩٢ - ١٨٢١م. بوخارست.

58- Enyedi: i.m. 77-112.

أنيادى: مصدر سابق

59- Staudt Géza: Faludi Ferenc És Az iskolai Színjátszás. In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1981. 3. 305-312.; Kilián István: Színjáték Miskolcon A XVIII Sz. Második Felében. Miskolc, 1977. 17-24.; Takács: i.m. 133.

إشتاوت جيزا: فالودى فرانس ومدارس التمثيل : الأخبار التاريخية للأدب.

- وعنه : كيليان إشتفان: المسرحية فى مدينة ميشكولس المجرية في النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى. ميشكولس ١٩٧٧ م.

وعنه : توكاتش : مصدر سابق.

60- Kindermann: i.m. III. 584 - 610.; Dömötör Tekla: Az Újkori Színjátszás Kialakulása Kelet- Európaban. Bp., 1963. 48-50.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : ديميتير تاكلا: تكوُّن التمثيل فى العصر الحديث فى شرق أوروبا. بودابست ، ١٩٦٣.

61- Kindermann: i.m. III. 596-605.

62- Régi Magyar...II. 8.; Kilian: i.m.20-22.

63- Kindermann: i.m. V. 694.

64- Uo. 139. Skk نفس المصدر السابق

65- Uo. 601-610. المصدر السابق نفسه

66- Enyedi: i.m. 11-12.; Dömötör: Az Újkori... 52.; Régi Magyar... II. 93.; Világirodalmi Lexikon. II. 303.; kindermann: i.m.V. 587., 629.

67- Zoványi Jen´ó: Magyarországi protestáns Egyháztörteneti Lexikon. Bp., 1977. (3. Kiadás.) 32-33.; Bernáth Lajos: Protestáns Iskoladrámák. Bp., 1903. 21-26., 44.,84., 176., 243.

زوفانيى يانو: قاموس تاريخ الكنيسة البروستانتية المجرى. بودابست ١٩٧٧ (الطبعة الثالثة).

- وعنه : برنات لايوش، درامات المدرسة البروتستانتية. بودابست ١٩٠٣م

68- Szentimrei Jen´ó: Harc Az Állandó Színházért Márosvásárhelyen. Márosvásárhely, 1957.11-12

سنتى مارائى يانو: حرب من أجل المسرح فى ماروشفاشار، ١٩٥٧.

69- Csokonai Vitéz Mihály: Szinm´úvek. I.II. Bp., 1978. (Sajtó Alá Rendezte És A Jegyzetek Írta Pukánszkyné Kádár Jolán.) II. 232.

تشكونائى فيتيز ميهاى: الأعمال الدرامية (مسرحيات) أعدّتها وعلّقت عليها السيدة حرم بوكانسكى - كادار يولان).

70- Nicoll: A History.... II.24.

71- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia Dell'-arte. Bp. 1962. 101.

آلكسى كاربوفتش دچيفلاجوف : الكوميديا دى لارتى. بودابست ١٩٦٢م، ص ١٠١.

72- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes and Miracles. London, 1931. 342-346.

ألارادايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات. لندن ١٩٣١م، ص ٣٤٢ - ٣٤٦

73- Bernardin, N-M.: La Comédie Italienne En France. Paris, 1902. 180-206

ن - م برناردين : الكوميديا الايطالية فى فرنسا. باريس ، ١٩٠٢.

74- Szabolcsi Bence: Mozart és A Nepi Színjáték. In: Zenetudományi Tanulmányok. V. Bp., 1957. 68-69.; De Ridder, Liselotte: Der Anteil Der Comedia dell'arte an Der Entstehungs Und Entwicklungsgeschichte Der Komischen Oper. Köln, 1970. 169-171., 185., 190.

سابولتشى بنتسا: موزارت والمسرحية الشعبية

- وعنه: ليـزلوت دو رايدر، نصـيب الكومـيـديا دى لارتى فى تطور وتكُون الكوميش أوبرْ - الكوميديا فى الأوبرا الألمانية Komischen Oper

75- Molnár Antal: Repertórium A Barokk Zene Történetéhez. Bp., 1959. (A Felsorolt Énekesn´ók Címszavai); Kindermann: i.m.V. 416.. 533. : مولنار أونتال

ريبرتوار موسيقى الباروك (أسماء المُغنيات المذكورة أسماؤهن)

- وعنه : كندرمان، مصدر سابق

76- Székely György: Bábuk, Árnyék. Bp., 1972. 91., 103.,123.

سيكاى جيرج: عرائس وخيال الظل. بودابست ١٩٧٢م. ص ٩١، ١٠٣، ١٢٣

77- Günther, Johann: Vom Werden Unde Wesen Der Bühne, É.N.21. Skk.; Holl, Karl: Geschichte Des Deutschen Lustspiel. Leipzig, 1923. 81-88.; Nagl: i.m. 732-735.; Kindermann: I.m. III. 391.

يوهان جنتر: النشأة والمزاج فوق خشبة المسرح

- وعنه : كارل هول، أصل المسرحية الفكاهية الألمانية . لايبزج ، ١٩٢٣.

- وعنه : ناجل ، مصدر سابق

- وعنه : كندرمان، مصدر سابق

78- Rommel: i.m. 167-168.

مصدر سابق

79- Benjamin, Walter: A Német Szomorújáték Eredete. In: Angelus Novus. Bp., 1980. 191-482.

والتر بنيامين : أصل مسرحية الدموع الحزينة الألمانية .

80- Uo. 238-239 نفس المصدر السابق

81- Lexikon Deutschsprachiger Schriftsteller. I-II, Leipzig, 1972. I. 298., II. 50.; Székely: Bábuk...136-137.

قاموس كُتاب وأدباء ألمانيا

- وعنه : سيكاي: عرائس....

82- Rommel: i.m. 188-189.; Theaterlezikon. Berlin, 1978. ("Johannes Velten" Címszó).

رومّل: مصدر سابق، قاموس المسرح، قاموس المسرح، برلين ١٩٧٨م (عنوان المقال " يوهانز فلتن ").

83- Mander, Raymond-Mitchenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. (A Színháznevek Címszavai Szerint.)

رايموند ماندر - جو متشنسون: المسارح اللندنية، نيويورك ١٩٦١م (أسماء المسارح حسب الحروف الأبجدية).

84- Rosenfeld, Sybil: The Theatre of London Fairs in Eighteen Century. Combridge, 1960. 136-149.; Addison,

William: English Fairs and Markets. London, 1953.97.

راسبيل روزنفلد: مسارح أسواق لندن فى القرن الثامن عشر الميلادى. كمبردج، ١٩٦٠ م.

- وعنه وليام أديسون ، الأسواق والمعارض الإنجليزية. لندن ، ١٩٥٣م.

85- Lagrave, Henri: Le Théâtre Et Le Public À Paris De 1715 À 1750. Paris, 1972. 372.; Enciclopedia Dello Spettacolo. I- IX. Roma, 1954-1968. IV. 1277., V. 470

هنرى لاجريف: المسرح والجمهور الباريسى فى الفترة من ١٧١٥ إلى ١٧٥٠ ميلادية .

- عن : قاموس العروض. روما

86- Gaillard, Ottofritz: Zeittafel Zur Theatergeschichte 1600-1800. Weimar, 1953. 26-29.; Bernardin: i.m. 151. Skk.; Lagrave: i.m. 370.; Moore, Alexander Parks: The Genre Poissard And The French Stage of The Eighteen Century. New York, 1953. 3-5., 67-68., 176-180., 361-362

أوتو فريتز جيلارد: عصر الفن المسرحى من ١٦٠٠ - إلى ١٨٠٠ م. ڤايمر، ١٩٥٣.

- وعنه : برناردين، مصدر سابق

وعنه : لاجريف، مصدر سابق

وعنه : ألكسندر باركس مور: النوع بويسارد وخشبة المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر الميلادى. نيويورك ، ١٩٥٣

87- Engels, Friedrich: Eugen Dühring úr Tudomány-Forradalmasítása. Bp., 1963. 18.

فردريك أنجلز: يوچين دهرنج وتثوير العلوم . بودابست ، ١٩٦٣.

88- Diderot, Denis: Szinészparadoxon - A Dramaköltészetr´ól. Bp., 1966. 198.

دنيس ديديرو: التناقض الظاهرى للممثل - عن شعرية الدراما. بودابست ، ١٩٦٦.

89- Goethe - Schiller Uber Das Theater, Berlin, 1949. 76-79.

تحليق جوته - شيللر فوق المسرح، برلين ١٩٤٩م

90- Lessing, Gotthold Ephraim: Válogatott Esztétikai Irásai. Bp., 1982.529.

جوتهولد أفرايم ليسنج: كتابات مختارة فى علوم الجمال. بودابست ، ١٩٨٢.

91- Diderot: i.m. 103

ديديرو : مصدر سابق

92- Lessing, Gotthold Ephraim: Frühe Komödien. Leipzig, 1979.383.

جوتهولد أفرايم ليسنج: الكوميديا المُبكّرة، لايبزج، ١٩٧٩م.

93- Fodor Géza: Zene És Dráma. Bp., 1974. 111., 160-164.

فودور جيزا: موسيقى ودراما. بودابست، ١٩٧٤م

94- Lukács György: A Modern Dráma Fejl´ódésének Története. Bp. 1978. (2. Kiadás.) 65-67.

لوكاتش چيرج: تاريخ تطور الدراما الحديثة. بودابست، ١٩٧٨م (الطبعة الثانية).

95- Nicoll: A History....

96- Uo. 120-121. المصدر السابق نفسه

97- The Oxford Companion... 248 قاموس أكسفورد.. ص ٢٤٨

98- Kindermann: i.m.V. 792.; Székely: Bábuk...129. كندرمان: مرجع سابق

- وعنه : سيكاي ....

99- Nicoll: A History...III. 415

100- The Portable " Age of Reason" Reader. (Ed. By Crane Brinton) New York, 1967. (8. Kiadás.) 85.

النقل " زمن الحدث " ريدر (بقلم كرين برنتون) نيويورك ١٩٦٧ (الطبعة الثامنة) ص ٨٥ .

101- Kindermann: i.m.V. 797. كندرمان : مصدر سابق

102- Rolland: I.m. 185-191. رولان : مصدر سابق

103- Goldoni, Carlo: Emlékezései. Bp.,1963 . 146-147. كارلو جولدونى: ذكريات . بودابست، ١٩٦٣ .

104- Theaterlexikon. Berlin, 1978. (A Falsorolt Cimszavak.). قاموس المسرح . برلين ، ١٩٧٨ م

105- Rommel: i.m. 198., 203 - 205., 337., 393., 402-404.; Kindermann: i.m. V.797-802.

رومّل : مصدر سابق.

– وعنه: كندرمان ، مصدر سابق

106- Színészeti Lexikon. 77.; Rommel: i.m. 463. قـــامـــوس الممثلين.

- وعنه: رومّل ، مصدر سابق

107- Kindermann: i.m.V. 669- 670.; Winds: i.m. 69-73.; Goethe _ Schiller...75.Skk.

كندرمان: مصدر سابق

وعنه : ويندز، مصدر سابق

جوته ـ شيللر

108- Marx- Engels: Uber Kunst Und Literatur. Berlin, 1951 . 56 - 57.

ماركس – أنجلز : الفن العُلوى والأدب. برلين ، ١٩٥١.

109- Fodor: i.m. 105.; Kroó György: A " Szabadító" Opera. I.II.Bp., 1966.

فودور: مصدر سابق

- وعنه : كُرو جيرج: الأوبرا " المُحررة ". بودابست ، ١٩٦٦.

110- Théâtre De Beahumarchais. Paris.

مسرح بومارشيه . باريس

111- Rosen, Charles: A Klasszikus Stílus. Bp., 1977.132.

تشارلس روزين: الأسلوب الكلاسيكي . بودابست ، ١٩٧٧

112- Bernardin: i.m. 233. برناردين : مصدر سابق

113- Hellwald, Ferdinand: Geschichte Des Holländischen Theaters. Rotterdam, 1874. 45., 87., Kindermann: i.m.V. 444-465.

فرديناند هيلاوالد: قصة المسرح الهولندى. روتّردام ، ١٨٧٤ .

– وعنه: كندرمان، مرجع سابق

114- Kindermann: i.m.V. 471-491. كندرمان : مرجع سابق

115- Uo. 504-511 المرجع السابق نفسه

116- U.o.591-607.; Színészeti Lexikon, 95.; Casto, Edward: The Polish Theatre. Warsawa, 1953.17.

المصدر السابق نفسه.

- عن : قاموس فن التمثيل

- وعنه : إدوارد كاستو: المسرح البولندى، وارسو ١٩٦٣م.

117- Kindermann: i.m.V. 619-620., 630.; Mályuszné Császár Eit: A nemzeti Színjátszás Kezdetei Közép- Kelet - Europában. In: Irodalom És Felvilágosodás. Bp., 1974. 480.; Dömötör: Az Újkori... 69.; Színészeti Lexikon. 140.

كندرمان: مصدر سابق .

- وعنه حرم ماليوس - تشاسار أديت : بدايات فن التمثيل القومى فى وسط وشرق أوروبا . فى : الأدب والتنوير.

وعنها : ديميتير....

عن : قاموس فن التمثيل.

118-Az Orosz Dráma Kialakulásai.I-II.Bp.,1973.II.616

تكوّن الدراما الروسية، جـ١، ٢ - الجزء الثانى، ١٩٧٣م

119- Histoire Des Spectacles. 1000- 1010. تاريخ العـــــروض، ص ١٠٠٠ إلى ص ١٠١٠

120- Keldis: i.m.49.; Kindermann: i.m.V. 551-584.

121- Pukanszky-Kádár, Jolanta: Geschichte Des Deutschen Theatres in Ungarn. Erster Band. Von Den Anfängen Bis 1812. München, 1933.12.

يولانتا بوكانسكى - كادار : أصل المسارح الألمانية فى المجر

122- Uo. 28., 33. المصدر السابق نفسه

123- Színházi Hírek, 1780-1803. Amagyar Hírmondó Tudósításai. Bp., 1982. 9-32. أخبار مسرحية من ١٧٨٠ - ١٨٠٣م.
وكالة الأنباء المجرية. بودابست ١٩٨٢ من ص ٩ - ص ٣٢

124- Pukánszky - Kádár: i.m. 22.; Magyarország Története. I.II. Bp., 1971. I. 360.

بوكانسكى كادار: مصدر سابق

عن : تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧١.

125- Színházi Hirek... 24-28.

126. Szinészeti Lexikon. 705.; Pukánszkyné Kádar Jolán: A Nemzeti Színház Százéves Története. I. Bp., 1940. 9. قاموس الممثلين

- وعنه : حرم بوكانسكى - يولان كادار: تاريخ مائة عام على المسرح القومى المجرى. بودابست ، ١٩٤٠.

127- Staudt Géza: Az Els´ó Magyar Színtársulat Színlapjai

شتاوت جيزا : برنامج أول فرقة مسرحية مجرية

128- Kindermann: i.m. v. 688. Skk.

كندرمان : مرجع سابق

129- Pukánszkyné: A Nehzeti Színház...5., Színházi Hirek..,.; Pukanszky Kádár: Geschichte Des Deutschen Theaters...43.; Kindermann: i.m.V.690-691.

حرم بوكانسكى: المسرح القومى... ص ٥

عن : أخبار مسرحية ... ص٩

عن : بوكانسكى كادار: أصل المسارح الألمانية... ص ٤٣

وعنها : كندرمان، مصدر سابق

130- Színházi... Hirek...45.,55-60., Kerényi Ferenc: Az Els´ó Magyar Hivatátos Színtrsulat Társadalmi Kapcsolatair´ól. In: Szászadok, 1974. 2.423-435.

أخبار مسرحية. ص ٤٥، ٥٥، ٦٠

وعنها : كرينى فرانس: العلاقات الاجتماعية لأول فرقة مسرحية محترفة فى المجر ، ١٩٧٤.

1- T´ókei Ferenc: Sinológiai M´úhely. Bp., 1974. 385

توكائى فرانس: معمل الصينولوجيا

2- Dolby, william: A History of Chinese Drama. London, 1976. 7-9.; Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - VI. 284.; Kalvodová - Sis - Vanis: Schüler Des Birngartens. Das Chinesische Singspeiel. Prag, 1956.7.

وليم دولبى: تاريخ الدراما الصينية

عن : قاموس الأدب العالمي، ١٩٧٠.

وعنه: كالڤودوڤا - سيس - ڤانيس: الأغنيات الصينية.

3- Dolby: i.m. 16-20.; Világirodalmi Lexikon.VI. 285.

4- Dolby: i.m. Világirodalmi Lexiokn I. 1227-1228.

5- Dolby: i.m. Világirodalmi Lexiokn.II. 474., VI. 41., 285., XI. 59.

دولبى : مصدر سابق . قاموس الأدب العالمى

6- Dolby: i.m.90.; Világirodalmi Lexiokn.VII. 261.; Arlington, Lewis Charles - Acton, Harold: Famous Chinese Plays, Peiping, 1937. XXIII.

دولبى: مرجع سابق

عن : قاموس الأدب العالمى.

وعنه: لويس تشارلس أرلنجتون - هارولد أكتون : مسرحيات صينية شهيرة. بايينج ، ١٩٣٧ .

7- T´ókei: Sinológiai ... 434.; Világirodalmi Lexikon. Vi. 785.

توكائى.... ص ٤٣٤

- عن : قاموس الأدب العالمى.

8- Scott, Adolphe Clarence: The Classical Theatre of China. New York, 1957. 30-31., 35-37., 185. أدولف كلارينس سكوت: المسرح الكلاسيكى الصينى. نيويورك ، ١٩٥٧.

9- Világirodalmi Lexikon. IV. 277.; Song Ban: Le Théâtre Vietnamien. Hanoi, 1960. 11. Skk.

- وعنه: سونج بان: المسرح الڤيتنامى. هانوى ١٩٦٠ م.

10- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 418. تاريخ العروض.

باريس، ١٩٦٥م.

11- Tran Van Khe: The Vietnamese Puppets - Water Puppers. In: National Centre For The Performing Arts. Vol. VIII. March, 1979. bombay, 4-11.; Leh Vinh Tuy: Vietnam's Terrestrial And Aquatic Puppets. In: Théâtre Dans Le Monde, XIV. 5. 1965. 490.

تران ڤان كهى: العرائس الفيتنامية - عرائس الماء. فى : المركز الوطنى للعروض الفنية، ١٩٧٩، بومباى.

- وعنه : ليه ڤنه توى: سُكان الأرض الڤيتنامية والعرائس المائية، فى مجلة الهيئة العالمية للمسرح I.T.I.تياتر دون لوموند، ١٩٦٥م، ص ٤٩٠ .

12- Griswold, Alexander B. - Kim, Chewon - Pott, Pieter H. : Birmanie Corée. Tibet. Paris, 1964. 61. Skk.; Histoire Des spectacles. 488.; Világiroda-lmi Lexikon. IV. 142.; Traditional Performing Arts of Korea. Seoul, 1975. 11-12.

الكسندر ب. جريسوولد - تشيوون كيم - بييتر هـ . بوت

عن تاريخ العروض. . التبت . باريس ، ١٩٦٤.

عن : قاموس الأدب العالمي.

وعنه: العروض التقليدية للفنون الكورية. سيول. ١٩٧٥م.

13- Yoo Min- Young: Theatre Areas in Asia. Phen-Jan, 1977. 2-3.; Histoire Des Spectacles. 485-487.

يو مين - يونج: مناطق المسرح فى آسيا

- عن : تاريخ العروض

14- Yoo Min - Young: i.m. 4.; Székely: Babúk, Árnyak. Bp., 1972. 43.

- عنه : يو مين - يونج: مصدر سابق.

- وعنه : سيكاى، ١٩٧٢، ص ٤٣

15- Bauer, Helen - Carlquist, Shervin: Japanese Festivals. Tokyo, 1977. (2. Kiadás.) 133., 207.; Araki, James T.: The Ballad Drama of Medieval Japan. Tokyo, 1978. 35.; Glaser, Kurt: Japanisches Theater. Berlin, 1930. 27-28.

هيلين بوير - شرفين كارليكويست: المهرجانات اليابانية. طوكيو، ١٩٧٧م
(الطبعة الثانية)

- عنهما: جيمس ت. أراكى: الدراما العاطفية اليابانية فى العصور الوسطى.

وعنه: كورت جلاسر: المسرح اليابانى. برلين، ١٩٣٠م.

16- Theatre In Japan. Compiled By the Japanese National Commission For Unesco. 1963. 1-2.; Araki: I.M.37-43.

المسرح فى اليابان. اللجنة القومية لليونيسكو ، ١٩٦٣.

17- Bowers, Faubion: Japanese Theatre. New York, 1967. 7-11.; Bugaku. Puplished by the Kasuga Grand Shrine. Nara. É.N.

فوبيون باورز: المسرح الياباني. نيويورك ، ١٩٦٧.

18- Waley, Arthur: The No Plays of Japan. New York, 1920. 28.; Araki: I.m.51 - 52., 199-201.; Sakanishi, Shio: Japanese Folk Plays. Tokyo, 1973. (6. Kiadás)5.

آرثر واللى: درامات النو اليابانية. نيويورك، ١٩٢٠م .

- وعنه : أراكى، مصدر سابق.

- وعنه: شيو شاكانيشى: الدرامات الشعبية الفلكلورية اليابانية. طوكيو، ١٩٧٣. (الطبعة السادسة) ص ٥ .

19- Araki: i.m. 57., 71-77.; Waley: i.m. 17. 20. Waley: i.m. 21-28.

أراكى : مصدر سابق

20- Waley: i.m. 21-28.

واللى : مصدر سابق

21- O'Neill, Patrick Geoffrey: A Guide To No Tokyo-Kyoto, 1953. 9., 132-133., Miklós Pál: A Zene És A M´úvészet. Bp. 1978. 105.; Bowers: i.m.22.; Arnold, Paul: Le Théâtre Japonais. Paris, 1957.145.

باتريك چيوفرى أونيل: الدليل إلى النو. طوكيو - كيوتو، ١٩٥٣م.

- وعنه : ميكلوش بال، الموسيقى والفن

- عن : باورز

- وعنه : بول أرنولد: المسرح اليابانى - باريس، ١٩٥٧م

22- Kenny, Don: A Guide To Kyogen. Tokyo, 1968. (Darableírások); Sakanishi: i.m. 11-16.; Waley: i.m.21-28.

دون كانّى: الدليل إلى كيوجن. طوكيو، ١٩٦٨م (مخطوطة مسرحياته)

- عن : شاكانيشى.

- وعن : واللى.

23- Halford, Aubrey S. - Halford, Giovanna M.: The Kabuki Handbook. Tokyo, 1956. 415., 428., 459-460.; Miyake, Shutaro: Kabuki - Berlin, 1965. 38., 41.; bowers: i.m. 44-50.

اوبريى س. هالفورد- چيوفانام. هالفورد: كُتيب الكابوكى. طوكيو، ١٩٥٦م.

- وعنه : شوتارو ميياكى ، الكابوكى. برلين، ١٩٦٥م.

24- Székely: Babuk...44-45. مصدر سابق

25- Miyake: مصدر سابق
i.m.27-29.

26- Rebling, Eberhard: Die Tanzkunst Indiens. Berlin, 1981; Gargi, Balwant: Színház Es Tánc Indiában. Bp., 1962.

أبرهارد ربلنج: فن الرقص الهندى. برلين، ١٩٨١م

- عن بولوانت : جارجي: المسرح والرقص فى الهند. بودابست، ١٩٦٢م.

27- Schechner, Richard - Hess, Linda: The Ramlila of Ramnagar. In: The Dram Review, Vol. 21.3.1977. 51-82.

ريتشارد شـشنر - ليندا هس: رمليلة الناجار: فى مجلة النقد الدرامى، ١٩٧٧م.

28- Histoire des Spectacles. 378-401 تاريخ العروض

29- Maring, Joel M. - Maring, Ester G.: Historical And Cultural Dictionary of Burma. Methuchen, N.J., 1973. 26-27., 136., 198-199., 235.

جول م. مارينج - أستر ج. مارينج: قاموس بورما التاريخى والثقافى. ميتوشن، ١٩٧٣م.

30- Histoire Des Spectacles. 404-407., Niessen, Carl: Handbuch Der Theaterwissenschaft. I/1-3. Emsdetten, 1949-1958. I/3. 1053-1058. تاريخ العروض

- وعنه : كارل نيسان: كُتيبٌ علوم المسرح.

31- Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der

Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 134.; Niessen: i.m. I/2. 1109.; Histoire Des Spectacles. 90-91.

سرجاى ألكسيافتش توكارو: الديانة فى قصة الفالكير. برلين، ١٩٧٨م .

- وعنه : نيسان ، مصدر سابق

- عن : تاريخ العروض.

32- Világirodalmi Lexikon. II. 406.; Rinpoche, Dagpo: Ritual. In: Tibet Kunst Des Buddhismus. München, 1977. 31-32.

قاموس الأدب العالمى

- وعنه: داجبو رينبوش ، الشعيرة الطقسية: فى : فنون التبت فى البوذية. ميونيخ ١٩٧٧م

33- Niessen: i.m. I/3. 1015-1032.; Griswold: i.m. 151-244.

نيسان: مصدر سابق

- وعنه : جريسوولد، مصدر سابق

34- The Pelican History of Music. I. London, 1966. 73-74.

تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى. لندن، ١٩٦٦م.

35- Forman, Werner- Rintschen, Bjamba: Lamaistische Tanzmasken. Leipzig, 1967. 52-56., 61-67., 93-94.; Tokarew: i.m. 620-621.; Niessen: i.m. I/3. 1129-1143. وارنر

فورمان - بيامبا رينتشن : رقص الأقنعة اللاّمى، لايبزج، ١٩٦٧م.

- وعنه : توكارو ، مصدر سابق.

- وعنه : نيسان، مصدر سابق

36- The Glorious Kur'an. 1973. 1619., 1529.; Essam Abdel Aziz Abdalla: The Role of Ritual Towards A Modern Egyptian Theatre. Bp., 1980. (Kandidátusi Disszertáció.) 103., 138., 152-153

القرآن العظيم، ١٩٧٣، ١٦١٩، ,١٥٢٩

- وعن : عصام عبدالعزيز عبدالله: دور الشعيرة الطقسية فى المسرح المصرى الحديث، بودابست، ١٩٨٠م. (رسالة الكانديدات PH.D) ص ١٠٣، ١٣٨، ١٥٢-١٥٣

37- Világirodalmi Lexikon. I. 408., IV. 456.

38- Forough, Mehdi: A Comparative Study of Abraham's Sacrifice in Persian Passion Plays And Western Mystery Plays. 1952.

فُروخ مهدى: دراسة مقارنة لتضحية أبراهام فى درامات الآلام الفارسية، ودرامات الغموض الغربية، ١٩٥٢م.

39- Székely: Bábuk... 15-16., 62-72., 86-95; Kunos Ignác: Orta Ojunu. Török Népszínjáték. Bp., 1888.; Kunos Ignác: Das Türkische Volksschauspiel. Leipzig, 1908

سيكاى: عرائس ... ص ١٥-١٦، ٦٢-٧٢، ٨٦- ٩٥.

- عن : كونوش إجناتس: المسرحية الشعبية التركية. بودابست ١٨٨٨م.

- وعن : كونوش إجناتس: المسرحية الشعبية التركية (باللغة الألمانية). لايبزج، ١٩٠٨م.

مسرحيات قرن ثورى

1- Cole, G.D.H. - Postgate Raymond: The British Commen People, 1746- 1946. London - New York, 1961.

143-144.; Lukács György: A Modern Dráma Fejl´ódésének Története. Bp., 1978. (2.Kiadás.) 194.; Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Bp., 1961. 7-8.

ج. د.هـ. كول - رايموند بوستجيت: الناس العاديون فى بريطانيا. لندن - نيويورك (١٧٤٦ - ١٩٤٦م).

- وعنه : لوكاتش چيرچ: تاريخ تطور الدراما المعاصرة. بودابست ١٩٧٨م (الطبعة الثانية) ص ، ١٩٤.

- عن : يوهان ڤلفجنج جوته: فاوست. بودابست، ١٩٦١م ص ص ٧ - ٨ .

2- Vályi Rózsi: A Táncmüvészet Története. Bp., 1969. 172.; Chevalley, Sylvie: La Comédie Française Hier Et Aujourd'hui. Paris, 1979. 29., 36-38.

واللى روچى: تاريخ فن الرقص

- وعنها : تشيڤاللى سيلڤيا: الكوميدى فرانسيز بين الماضى والحاضر. باريس ١٩٧٩م.

3- Theater Lexikon. Berlin, 1978. ("Goethe" És "Schiller" Címszavak); Lukács: A Modern.. 196-197.

قاموس المسرح. برلين ١٩٧٨م (" جوته، " شيللر ")

- عنه : لوكاتش: تاريخ تطور الدراما المعاصرة....

4- Vilátörténet. Bp., 1962. VI. 615., Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 911.

تاريخ العالم. بودابست ١٩٦٢م

- وعنه : تاريخ العروض. باريس ١٩٦٥م.

5- Grétry, André - Ernest - Modeste: Memoiren oder Essays Über Die Musik. Leipzig, 1973. 38.; E´ósze László: Az Opera Útja . Bp., 1972. 154.; Keldis Jurij Vszevolodovics : Az Orosz Zene Története. Bp., 1958. 67-68.

أندريا جرترى - أرنست - مودست: ذكريات ومقالات فوق الموسيقى. لايبزج، ١٩٧٣ .

- عن : إيسا لاسلو: الطريق إلى الأوبرا.

- عن : كالديس يورى فسفولودوفتش: تاريخ الموسيقى الروسية.

6- Keldis: i.m. 66., 78.; Az Orosz Drama Klasszkusai, I.II. Bp., 1973. I. 162.

كالديس: مرجع سابق.

- عن : كلاسيكيات الدراما الروسية . بودابست ، ١٩٧٣.

7- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I- X. Salzburg, 1957 - 1974. VI. 117.; A romantika. Bp., 1965. 183., 245.; Hugo, Victor: Válogatott Drámai. Bp., 1962. 648-649.

هاينز كندرمان: أصل المسرح الأوروبى. سالسبورج ١٩٥٧ - ١٩٧٤.

- عن : الرومانتيكية، بودابست، ١٩٦٥م

- عن: فكتور هوجو: الأعمال المختارة. بودابست ١٩٦٢.

8- Színházi Kislexikon. Bp., 1969. 519., 529.; The Genius of The Later English Theatre. New York, 1962 ..14.; A Színház Világtörténete. I.II.Bp., 1972. II. 614.

قاموس المسرح الصغير. بودابست، ١٩٦٩م - نزعة المسرح الإنجليزي المتأخر. نيويورك ، ١٩٦٢.

- عنه : تاريخ المسرح العالمى. بودابست ١٩٧٢ .

9- Németh Amadé: Operaritkaságok. Bp., 1980. (A Felsorolt Cimszavak.)

نيمت أماديه: نوادر أوبرالية، ١٩٨٠م ، (حسب ترتيب الأسماء)

10- Valy: i.m. 175., 179.; 1977. 736.; Kindermann: i.m.Vi.407.

فالى: مرجع سابق

- عنه: هورست كوجلر: قاموس الباليه. بودابست ، ١٩٧٧

- وعنه: كندرمان.

11- Kerényi Ferenc: A Régi Magyar Szinapdon, 1790-1849. Bp., 1981. 92-323.

كرينى فرانس: خشبة المسرح المجرى القديم. بودابست ١٩٨١م.

12- Cenner Mihály: Magyar Színészet Székesfehérvárott És Fejér Megyében. Székesfehérvár, 1972. 98-106.

إتسنار ميهاى: التمثيل المجرى فى سيكشفهيرفار وإقليم فايير، ١٩٧٢م.

13- Kindermann: i.m. VI. 288-301. Székely: Bábuk, Árnyak.Bp., 1972.147.

كندمان: مرجع سابق

- وعنه: سيكاي: عرائس وخيال الظل، بودابست، ١٩٧٢م.

14- The Oxford Companion To the Theatre. New York-Toronto, 1967. (" Charles Kemble" Cimszo).

قاموس أكسفورد للمسرح. نيويورك - تورونتو (" مقال تشارلس كمبل " حسب قائمة الأسماء).

15- Melchinger, Siegfried: Geschichte Des Politischen Theatres. Hannover, 1971. 259.; Kindermann: i.m.VI. 124., 612.

سيجفريد ماليتشنجر: أصل المسرح السياسى: هانوڤر، ١٩٧١م.

- وعنه كندرمان. مرجع سابق.

16- Marx- Engels: Válogatott M´úvek. I.II. Bp., 1949. I. 119.; Vályi: i.m. 187.

ماركس- أنجلز: الأعمال المختارة.

- وعنهما: ڤالى، مصدر سابق.

17- Vályi: i.m.203.

ڤالى، مصدر سابق

18- Világirodalmi Kisenciklopédia. I.II. Bp., 1976.; The Oxford Companion... 494.

دائرة المعارف الصغيرة للأدب العالمى.

- عن : قاموس أكسفورد...

19- Mander, Raymon- Mitchenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. 16.; 67.; Deutsche Literaturgeschichte In Einem Band. Berlin, 1968. 368-369.

رايموند ماندر - چو متشنسون: المسارح اللندنية، نيويورك ١٩٦١.

- وعنه: أصل فن الأدب الألمانى... برلين ، ١٩٦٨.

20- Deutsche Literaturgeschichte... 337.; Städtke, Klaus: Ästhetisches Denken In Russ land. Berlin- Weimar, 1978. 139-140.; Osváth Béla: Szigligeti. Bp., 1955. 51.; A Magyar Dramaturgia Haladó Hagyományai. Bp., 1953.77.

أصل فن الأدب الألماني.

- وعنه: كلاوس اشتادكا: طريقة التفكير الجمالى في روسيا.

- عن : أوشفات بيلا : سيجليجاتى، ١٩٥٥م .

- عن: تقاليد الدراماتورجيا المجرية المتقدمة. بودابست ، ١٩٥٣.

21- Egressy Gábor Válogatott Cikkei (1938-1948). Bp., 1980. 74.

المقالات المختارة - أجرسى جابور . بودابست ، ١٩٨٠

22- S´ótér István: Nemzet És Haladás.Bp., 1963.581.

شيتير إستفان: القومية والتطور. بودابست، ١٩٦٣م

23- Kerényi Ferenc: Tizenegy Esztend´ó Egressy Gábor Életéb´ól. 1837-1848. In: Egressy Gábor Válogatott Cikkei, 164.; Kîndermann:i.m.VI. 286-287.

كارينى فرانس: أحد عشر عاما فى حياة إجرسّى جابور ١٨٣٧ - ١٨٤٨ ميلادية). فى : المقالات المختارة لأجرسى جابور.

- وعنه: كندرمان، مرجع سابق.

24- The Oxford Companion....817-818., 1022

قاموس أكسفورد ... ص٨١٧-٨١٨، ١٠٢٢

25- Hebbel. Ein Lesebuch Für Unsere Zeit, weimar, 1955. 475.

26. Lukács: الدراما الحديثة... مصدر سابق ص ١٠٣

27- Uo نفس المصدر السابق

28- Magyarország Története. I.II. Bp., 1977. I.430.; Cole- Postgate: i.m.: 347.

تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧٧.

- وعنه : كولى - بوستجيت، مصدر سابق

29- Booth, M.R.: East And West End: Class And Audience In Victorian London. In: Theater Und Sein Publikum. Wien, 1977. 191-192.

م. ر. بوث: الشـرق والغـرب: الطبـقـات الاجـتـمـاعـيـة والنظّارة فى لندن الفيكتورية. فى : المسرح وجماهيره، فيينا ١٩٧٧، ١٩١- ١٩٢ .

30- Székely: سيكاى : عرائس ...

مصدر سابق ٩٤ - ٩٨، ١١٤-١٢٠- ، ١٤٠ ، ١٥٥-١٦٠

31- Szabolcsi Bence: A M´úvész És A Közönség. Bp., 1964. 67.

سابولتشى بنتسا: الفنان والجمهور. بودابست ، ١٩٦٤، ص ٦٧ .

32- Theater Lexikon. (" Ibsen" Szócikk); Almási Miklós: A Dramafejl´ódés Útjai. Bp., 1969. 291.

قاموس المسرح (مقال بعنوان " إبسن ")

- وعنه : أولماشى ميكلوش: طُرق تطور الدراما، بوادبست ١٩٦٩ ، ص ٢٩١

33- Petzoldt, Richard: Giuseppe verdi Élete Képekben. Bp., 1957. 8., 22., 27.; Chevalley: i.m. 47.

ريتشارد بتزولدت: حياة جوزيبى ڤردى فى صور.

- وعنه : تشيڤالى: مصدر سابق، ص ٤٧

34- Dietrich, Margret: Die Viener Polizeiakten Von 1865-1867. Wien, 1967. 9-10.

مارجريت ديتريش: البوليس فى ڤيينا بين عامى ١٨٦٥ - ١٨٦٧ ميلادية، ڤيينا، ١٩٦٧ ميلادية.

35- Pukánszkyné Kádár Jólan: A Budai Nép színház Története. Bp., 1979. 5., 233 (1. Jegyzet.)

يولان بوكانسكى - كادار - حرم بوكانسكى:

تاريخ مسرح الشعب. بودابست ١٩٧٩، ص ٥، ٢٣٣ (ملحوظة رقم ١).

36- Henseler, Anton: Jakob Offenbach. Berlin, 1930. 192

أنطون هنسلر: جاكوب أوفنباخ. برلين ١٩٣٠، ص ١٩٢.

37- A Szocialista Realizmus. I.II.Bp., 1970. I.69.Skk

الواقعية الاشتراكية. جـ١، جـ٢ ، بودابست ١٩٧٠م، جـ١، ص ٦٩.

38- Uo. 121. Skk

المصدر السابق نفسه

الاستعمار والجسور المسرحية

1- Frobenius, Leo: Afrikai Kultúrák. Bp., 1981. 222-223.,353

ليو فروبنيوس: ثقافات أفريقية. بودابست ، ١٩٨١م.

2- Tokarew, Sergej Aleksejevics: Die Religion In Der Geschichte De Völker. Berlin, 1978. 180.; Parrinder, Geoffrey: African Mythology. London, 1967. 43., 53., 69.

سرجاى الكسيافيتش توكارو: أبواب من تاريخ الفكر الدينى. برلين، ١٩٧٨م.

- وعنه : چيوفرى بارّيندر: الميثولوجيا الأفريقية. لندن، ١٩٦٧م.

3- Frobenius: i.m. 72., 73. فروبنيوس، مصدر سابق، ص٧٢، ٧٣

4- Uo. 261., 336. نفس المصدر السابق

5- Uo. 237- 245., 369. المصدر السابق نفسه

6- Keszthelyi Tibor: Az Afrikai Irodalom Kialakulása És Fejl´ódése Napjainkig. Bp., 1971.45.

كستهايى تيبور: تكوّن الأدب الأفريقى وتطوره حتى الآن. بودابست، ١٩٧١م، ص ٤٥ .

7- Uo. 63., 72-73

نفس المصدر السابق ص ٧٢ - ٧٣

8- Josephy, alvin M.Jr: The Indian Heritage of America. New York, 1981. (10. Kiadás.) 62., 76.; Burland, Cottie: North American Indian Mythology. Middlesex, 1968.31.

ألڤين م. جـ - ر چوزيفى : ميراث الهنود الحمر فى أمريكا

- وعنه: كوتّى بورلاند: ميثولوجيا الهنود الحُمر فى أمريكا الشمالية.

9- Tokarew: i.m. 154., 174.; Josephy: i.m. 143., Burland: i.m. 58., 61.; Whiteford, andrew Hunter: North American Indian Arts. New York, 1973.58., 64.

توكارو: مصدر سابق

- وعنه : چوزيفى، مصدر سابق

- وعنه : بورلاند، مصدر سابق

- وعنه : أندرو هانتر وايت فورد: فنون الهنود الحُمر فى أمريكا الشمالية، نيويورك، ١٩٧٣م.

10- Whiteford: i.m. 79.; Burland: i.m. 118. Josephy: I.m. 162-163., 168.; Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A szó Esztétikája. Bp., 1976. 303.; Kurath, Gertrude Prokosch - Marti, Samuel: Dances of Anahuác. New York, 1964. 156.

وايت فورد: مصدر سابق

- وعنه : بورلاند، مصدر سابق

- وعنه : چوزيفى، مصدر سابق.

- وعنه : ميهائيل ميهايلوڤيتش باهتين: جماليات الكلمة، بودابست، ١٩٧٦م ، ص ٣٠٣ .

- وعنه : جرترود بروكوش كورات - صامويل مارتى

11- Kurath: i.m. 51- 63., 69 - 76.; Hagen, Victor W. Von: The Aztec: Man And Tribe. New York, 1962. 91.Skk

كورات: مصدر سابق

- وعنه : ڤكتور . ڤون هاجن: الأزتكى * : الإنسان والقبيلة. نيويورك١٩٦٢

12- Hagen, Victor W.: World of The Maya. New York, 1963.93-99.

* Aztec : الأزتكى، أحد أفراد شعب متمدّن حكم المكسيك قبل أن يفتحها الأسبان عام ١٥١٩ ميلادية. وهناك اللغة الأزتكية التى كانت مستعملة فى القديم آنذاك - المترجم.

فكتور و. هاجن: عالَم شعب المايا *

13- Hagen, Victor W.: Realm of the Incas. New York, 1963. 94-96.; Arrom, José Juan: The Indian Roots of the American Theatre. In: Selected Papers of the XXIX th International Congress of Americanists. Chicago, 1952.5.

فكتور و. هاجن: عـالَمُ الصَّدقـة (وضعُ الأشـيـاء في صناديق)، نيـويورك ١٩٦٣م

– وعنه : يوزى يوان آرّوم: جـذور الهنود الحُـمـر فى المسـرح الأمـريكى. فى: أوراق مختارة من المؤتمر العالمى لعلماء اللغات وثقافة سكان أمريكا الأصليين، شيكاغو، ١٩٥٢ م، ص ٥ .

14- The Oxford Companion To the Theatre. New York - Toronto, 1967. 965., 895.; Teaterlexikon. Bp., 1970-V. 797.

قاموس أكسفورد للمسرح. نيويورك – تورونتو، ١٩٦٧م

– وعنه : قاموس المسرح. بودابست، ١٩٧٠م.

---

* Maya، شعب يقطن هندوراس البريطانية وجواتيمالا الشمالية.

15- Hagen: Realm of incas. 193.; The Oxford Comanion... 896.; Világirodalmi Lixikon. I. 290., 545.

هاجن: عالم الصندقة.

عن : قاموس أكسفورد للمسرح

- عن : قاموس الأدب العالمى.

16- Miller, Jordan y.: American Dramatic Literature. New York, 1961. 57-59.

جوردان ى. ميللر: الأدب الدرامى الأمريكى، نيويورك ١٩٦١م.

17- Maddock, Kenneth: The Australian Aborigines. London, 1978. 109., 131.

كينيث مادُّوك: الأروميون الأستراليون * لندن، ١٩٧٨م.

18- Uo. 109. المصدر السابق نفسه

19- Uo. 99-101.; Poignant, Roslyn: Oceanic Mythology. London, 1978. 114. المصدر السابق نفسه

---

* Aborigines الأروميون، هم سكان استراليا الأصليون القُدماء - المترجم.

- وعنه : روسلين بويجنانت: ميثولوجيا المحيطات. لندن، ١٩٧٨م ، ص ١١٤

20- Oxford, Gillian: The Purple Everlasting. In: Theatre Quarterly, 1977. vol. VII. 26. 88-98.; Maddock: i.m. 37.

جيليان أكسفورد: الأرجوان الأبدى. فى : مجلة المسرح الفصلية. ١٩٧٧، جـ ٧

- عن : مادوك: مصدر سابق

21- Poignant: I.m. 24-27., 114-115.

بويجنانت: مصدر سابق.

قرن المسرح " العالمى " : عصرنا الآنى

1- Cole, G.D.H. - Postgate, Raymond: The British Commen People, 1746 - 1946. London - New York, 1961. 403 - 404.

ج.د.هـ كول - رايموند بوستجيت: الناس العاديون البريطانيون، من ١٧٤٦ إلى ١٩٤٦م . لندن - نيويورك، ١٩٦١م.

2- Mander, Raymond- Mithcenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. 283 - 286.

رايموند ماندر – جو متشنسون: المسارح اللندنية. نيويورك، ١٩٦١م.

3- Garraty, John A. : The American Nation. New York, 1966. 528-532.; Magyarország Töténete. I- II. Bp., 1971. II. 179., 189.

چون أ. جاراتى : الشعب الأمريكى . نيويورك ، ١٩٦٦ .

– عن : تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧١.

4- Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek - N épi Színjátszás. Bp., 1964. 8-11. ديميتير تاكلا: أعياد تاريخية – تمثيل شعبى. بودابست ١٩٦٤م.

5- Magyar Színháztörténet. Bp., 1962.245-261.; Hoffmann, Ludwig- Hoffmann, Ostwald, Daniel: Deutches Arbeitertheater 1918-1933. Berlin, 1972.; Kubr, Frantis˜ek: A Cseh Munkásszínjátszásról. Bp., 1961.; Wolf, Friedrich - Pfützner, Klaus: A Német Munkásszinjátszás. Bp., 1961.

تاريخ المسرح المجرى. بودابست ١٩٦٢م.

– وعنه : لودفيج هوفمان – أوزوالد هوفمان: المسرح الألمانى بين عامي ١٩١٨ – ١٩٣٣م. برلين، ١٩٧٢م.

– وعنه : فرانتشيك كوبر: تمثيل طبقة العمال التشيك، بودابست ١٩٦١م.

– وعنه : فردريك وولف – كلاوس بيتزنر: تمثيل طبقة العمال الألمان، بودابست ١٩٦١م.

6- Sobel, Bernard: A Pictorial History of Vaudeville. New York, 1961. 66.; Smith, Cecil: Musical Comedy in America. New York, 1950. 53.

برنارد سوبل: التاريخ الرسميزيتى المُصور للفودفيل.

– وعنه : سيسل سميث: الكوميديا الموسيقية فى أمريكا. نيويورك، ١٩٥٠، ص٥٣ .

7- Antoine, Endré: Le Téâtre Libre. Paris, 1890.; Antoine, André: Mes Souvenirs Sur Le théâtre Libre. Paris, 1921.; Belasco, David: The Theatre Through Its Stage Door. New York, 1919.

أندريا أنطوان: المسرح الحر. باريس ١٨٩٠م.

– أندريا أنطوان: ذكريات عن المسرح الحر. باريس، ١٩٢١م.

– وعنه: داڤيد بلاسكو ، المسرح عبر بوابته. نيويورك، ١٩١٩م.

8- Bowers, Faubion: Japanese Theatre. New York, 1967. 220-222.; Dolby, william: A History of Chinese Drama. London, 1976. 197-215.

فوبيون باورز: المسرح اليابانى. نيويورك، ١٩٦٧,

– وعنه : وليم دولبى: تاريخ الدراما الصينية. لندن، ١٩٧٦م.

9- Stanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics: Eletem A M´úvészetben. Bp., 1967. 237., 286. Skk.

قنسطنطين سرجياڤتش استانسلاڤسكى: حياتى فى الفن. بودابست ، ١٩٦٧م.

10- Fuerst, Walter René - Hume, Samuel j.: Twentieth Century Stage Decoration. New York. 1967. 16-22

والتر رينيه فيرست – صامويل ج. هيوم: ديكورات خشبة المسرح فى القرن العشرين. نيويورك ، ١٩٦٧م.

11- Copeau, Jacque: A Színház Megújulása. Bp., 1961. 48-52

12- Theateroktober. Leipzig, 1972. 7-34. مسرح أكتوبر، لا يبزج، ١٩٧٢م.

13- Denkler, Horst: Drama Des Expressionismus. München, 1967.. هورست دنكلر: الدراما التعبيرية. ميونيخ، ١٩٦٧م

14- The Oxford Companion to The Theatre. New York-Toronto, 1967. 813.

قاموس أكسفورد إلى المسرح. نيويورك - تورونتو، ١٩٦٧م. ص ٨١٣ .

15- Strindberg, August: Dramaturgie. Leipzig. 1911 . 69 - 101.; Strindberg, August: Briefe Ans Intime Theater. München, 1921. 3. Skk.

أوجست استرندبرج: الدراما تورجيا

- وعنه هو نفسه : أوجست استرندبرج: مدخل إلى مسرح الأُلفة. ميونيخ ١٩٢١م.

16- Kalina, Ján: A Kabaré Világa. Bp., 1968.; Alpár Ágnes : A F´óvárosi Kabarék M´úsora, 1901-1944. Bp., 1961. 1-32.

يان كالينا: عالم الكباريت . بودابست ١٩٦٨م

- عن :آجنش البـــار: برامج كـبـــاريتـــات العـــاصـــمـــة من ١٩٠١ - ١٩٤٤ . بودابست، ١٩٦١م.

17- Braulich, Heinrich: Die Volksbühne. Berlin, 1967. 31-88.; Rolland romain: A Nép Színháza. Bp., 1961. 1-32.

هايkndo بروليش : مسرح الشعب. برلين ، ١٩٧٦م.

- عن : رومان رولان: مسرح الشعب. بودابست، ١٩٦١م.

18- Sztrojeva, Marianna Nyikolajevna: Sztanszlavszkij Rendez´ői Kisérletei, 1917-1938. Bp., 1978. 16-17.

ماريانا نيكولايڤنا استروييڤا: تجريبيات الاخراج عند استانسلافسكى بين ١٩١٧، ١٩٣٨م. بودابست ١٩٧٨م ص ص ١٦-١٧ .

19- Hajcsenko, G.A.: Puty Szovjetszkovo Tyeatra. I. Moszkva. 1967. 21-22.; Theateroctober. 8-34.; Rühle, Jürgen: Theateroctober 8-34.; Rühle, Jürgen: Theater Und Rovolution. München, 1963. 46-66.; Vahtangov M´úhelye (Válogatta Es Szerkezete: Neumark Anna)Bp.,1967.20-21.

ج. أ. هويتشانكو: المسرح السوفيتى، عام ١٩٦٣،

- وعنه : يرجن ، ريهله: مسرح أكتوبر

- وعنه : ريهله ، يرجن ، المسرح والثورة

- وعن : معمل فاختنجوف (اختيار وإعداد أنا نومارك).

20- Hermann István: A szocialista Kultúra Problémai. Bp., 1970. 459.; Gorbunov, V.V.: Lenin És Proletkult. Bp., 1976. 60-61.

هرمان إشتفان: مشكلات الثقافة الاشتراكية. بودابست، ١٩٧٠م.

- وعنه : ف. ف. جوربونوف: لينين والإعجاب البروليتارى. بودابست ١٩٧٦م.

21- Gurbunov: i.m. 110., 240. مصدر سابق، ص ١١٠، ص ٢٤٠

22- Stanislavski And America. (Edited By Erika Munk.) New York. 1967. 143.

استانسلافسكي وأمريكا. (صدر عن أريكا مونك.). نيويورك، ١٩٦٧م.

23- Magyar Szinháztörténet. 263-273

تاريخ المسرح المجرى. بودابست ١٩٥٩.

24- Piscator, Erwin: The Political Theatre. (Translated With Chapter Introduction By Hugh Rorrison.) New York, 1978. 366. Skk.

إيرفين بيسكاتور: المسرح السياسى (مُترجم من المقدمة بقلم يورج رورّيسون).
نيويورك، ١٩٧٨م.

25- Brüning, Eberhard: Das Amerikanische Drama Der Dreissiger Jahr. Berlin, 1966. 26-40., 309-310.; Exil In Den USA. Leipzig, 1979. 347-350.

إيبرهارد بريننج: الدراما الأمريكية. برلين ، ١٩٦٦م.

- وعنه: النفى إلى حجرة صغيرة فى أمريكا. لايبزج، ١٩٧٩م.

26- A Szovjetunió Kommunista Pártjának Története. Bp., 1959. 543.; Gorbunov: i.m. 266-267.

تاريخ الحزب الشيوعى فى الاتحاد السوفيتى. بودابست ، ١٩٥٩.

- عن: جوربونوف، مصدر سابق

27- A Szociacista Realizmus. I.II. Bp., 1970. II. 171.

الواقعية والاشتراكية. جـ أ، جـ ٢، بودابست ، ١٩٧٠ .

28- Mejerhold, Vszevolod: Színházi Forradalom. Bp., 1967. 123-138.

فسفولود ما يرهولد: ثورة مسرحية. بودابست ١٩٦٧ م.

29- Leroy, Dominique: Economie Des Arts Du Spectacle Vivant. Paris, 1980. 17.; Szondi, Peter: A Modern Dráma Elmélete. Bp., 1979. 81-138.

دومينيك ليروى: اقتصاديات فن العروض. باريس، ١٩٨٠ م ، ص ١٧.

– عن : بيتر سوندى: نظرية الدراما الحديثة. بودابست، ١٩٧٩م.

30- Kassák Lajos: Az Izmusok Története. Bp., 1972. 119.; Bajomi Lázár Endre: A Szürrealizmus Története. In: A Szürrealizmus. Bp., 1968. 7-115.; Benedikt Michael: Introduction. In : Modern French Theatre. New York, 1966. IX- XXX.; Koegler, Horst: Balettlexikon. Bp., 1977. 68-69.

كوشاّك لايوش: تاريخ نظرية الإزمية، بودابست، ١٩٧٢م.

– وعنه : بايومى لازار أندرا: تاريخ السـرياليـة. فى: السـرياليـة. بودابست ١٩٦٨م.

- عن : بناديكت ميخائيل: مقدمة فى: المسرح الفرنسى الحديث، نيويورك ١٩٦٦م

- وعنه : هورست كوجلر: قاموس الباليه، بودابست ١٩٧٧م.

31- The theatre of Bauhaus. Middletown (Conn.), 1961

مسرح البُوهاوس. وسط المدينة، ١٩٦١م

32- A Szürrealizmus. 205.

السريالية. ص ٢٠٥

33- Kalina: i.m.

كالينا: مصدر سابق

34- Kothes, Franz- Peter: Die Theatralische Revue in Berlin Und Wien, 1900- 1938. Berlin, 1977. 101. Skk.; Schmidt - Joos, siegfried: A Musical. Bp., 1970. 79-80.

فرانز - بيتر كوش: الرفى التياترالى في برلين وفيينا من ١٩٠٠- ١٩٣٨م.

- عن: سيجفريد شميت يوش: المسرحية الموسيقية. بودابست، ١٩٧٠م.

35- Géraldy, Paul: Das Boulevard- Theatre. In: Französisches Boulevardtheater. Wien- München- Basel, 1962. 7-9.

بول جيرالدى: مسرح البوليفار . فى : مسرح البوليفار الفرنسى. فيينا - ميونيخ - بازل، ١٩٦٢م.

36- Edwards, Christine: The Stanislavsky Heritage. New York, 1965. 204-210.; Sarlos, Robert Károly: Jig Cook And The Provincetown Players. Massachustts, 1982. 166., 171., 169-180.; Exil in Den USA. 345-350., 394-403.; Stanislavski And America. 144-146.; Mignon, Paul-Louis: Panorama Du Théâtre Au XXE Siècle. Paris, 1978. 105-114.

كريستين إدوارز: ميراث استانسلافسكي. نيويورك، ١٩٦٥م.

- وعنه : روبرت كاروى سارلوس ، حيلة رقصة الجيغ واللاعبون الريفيون، ماساشوستس، ١٩٨٢م.

- عن : النفى إلى حجرة صغيرة في أمريكا .

- عن : استانسلافسكي وأمريكا .

- وعنه : بول - لويس مينون: بانوراما لمسرح القرن العشرين. باريس، ١٩٧٨م

37- Tolnai Gábor: Federico Garcia Lorca. Bp.,1968. 105-114.

تولنائى جابور: فديريكو جارسيا لوركا. بودابست، ١٩٦٨م.

38- Festschrift - ödön Von Horváth. Wien- München, 1976. 21-37.

39- Baumol, William J.- bowen, William G.: Performing Arts. The Economic Dilemma. Cambridge (Mass.), 1968. 20., 95.; Roberts, Peter; Theatre in Britain. London, 1975.; Leroy: i.m. 260-278.

وليام ج. بومول - وليام ج. بُوون: أداء الفنون. المأزق الاقتصادى. كامبردج ، ١٩٦٨م.

- عن: بيتر روبرتس : المسرح فى بريطانيا. لندن، ١٩٧٥م.

- عن : ليروى، مصدر سابق.

40- Theater In Der Zeitenwende, I-II. Berlin, 1972. I. 190.

41- Grotowski, Jerzy: Towards A Poor Theatre. New York. 1968.

جرسى جروتفسكى : نحو مسرح فقير . نيويورك ، ١٩٦٨

42- Sobel: i.m. 107-113.

سوبل : مصدر سابق

43- Dürrenmatt, Friedrich: Színházi Problémák. Bp., 1963.25-51. فردريك دورينمات: مشكلات مسرحية. بودابست، ١٩٦٣م.

44- Almási Miklós: A Dramafejl´ódés Két Útja. Bp., 1969. 463. أولماشى ميكلوش: طريقا تطور الدراما . بودابست ، ١٩٦٩

45- Esslin, Martin: Az Absurd Dráma Elmélete. Korszer´ú Színház, 94. Bp., 1967.; Esslin, Martin: Brief Chronicles. London, 1970. 220.

مـارتن إيسلين : نظرية دراما الأبسـيـرد. سلسلة المسـرح العـصـرى رقم ٩٤. بودابست ، ١٩٦٧م.

– عنه نفسه : مارتن ايسلين: تأريخ موجز. لندن، ١٩٧٠م.

46- Artaud, Antonin: A Könyörtelen Szíház. Bp., 1985.

أنتونان آرتو: المسرح عديم الرحمة – مسرح القسوة. بودابست، ١٩٨٥م.

47- Kirby, Michael: Happenings. New York, 1966. 16.; Kirby, Michael: The Art of Time. New York, 1969. 133-135.; Kostelanetz Richard: The Theatre of Mixed Means. New York, 1968. 275-291.; Alternative Theatre Handbook. (Compiled and Ed. By Catherine Itzin.) London,

1976., Schechner, Richard: Essays On Performance Theory. New York, 1977. 36-62.

ميكائيل كيربى: أحداث. نيويورك، ١٩٦٦م.

– وعنه نفسه : ميكائيل كيربى: فن الوقت. نيويورك، ١٩٦٩م.

– عن : كوستلانتز ريتشارد: المسرح ذو المعانى المختلطة. نيويورك، ١٩٦٨م.
كتاب اليد للمسرح الخيارى (تجميع وطباعة كاترين إتزين).

– وعنها : ريتشارد ششنر: مقالات فى نظرية العرض. نيويورك، ١٩٧٧م.

الملحق

ملحق
الكُراسة التوثيقية

تحليل

أ. د. كمال الدين عيد

كلمات قليلة بقلم المترجم

فى حياتى العلمية طويلة المدى لم يصادفنى كتاب أو بحث أو أُطروحة علمية أو دراسة بُذل فيها شىء ضئيل مما خبرتُه أثناء ترجمتى لهذا الكنز المسرحى الذى شُرفت بالعمل فيه شهورًا طويلة.

لعلها أعظم هدية وأثمن كنز أهديه - بعد مؤلفه الفذ - إلى مسرحيى الوطن العربى .

لماذا هذه الكراسة التوثيقية؟

يحاول مهرجان القاهرة الدولى- فى كل عام - أن يُقدم ويعرض العديد من التجارب المسرحية المعاصرة فى عالمنا المعاصر، بغية إطلاع رجال المسرح المصريين والعرب على أحدث ما وصل إليه المسرح العالمى من تجريب فى كل مِهن الفنون المسرحية، ثم الاتجاه إلى استكمال بذر بذور التجريب، وهضم المحاولات العصرية التى تتفاعل بين يوم وآخر على خشبات مسارح العالم دافعة إلى (بروسينيوم) خشبة المسرح بالإيماءة والحركة والفن الصامت والسيميولوجيا والدلالات، علّها تستبدل شكل المسرح (التقليدى) الذى عاش قرابة الآلفين وخمسمائة عام.

لا تبدو المحاولات سهلة أو هيّنة. فمحاولة (زحزحة) تراث مسرحى ترك آلاف النماذج والأشكال فى عقول الجماهير، ولا تزال ترتفع علومه (المسرحية) داخل أسوار الجامعات وفى قاعاتها، ويكُبُّ على دراستها الذين يُعدّون أنفسهم للعمل فى الحياة المسرحية. ناهيك عن مئات المؤلفات المسرحية فى شتى اتجاهاته (فن كتابة المسرحية، النقد المسرحى، فلسفة العروض، المذاهب الفنية التى استقرت طويلا، تجديد المسرح، ثم التجريبيات. ليس التحوّل ثم الانتقال Transition سهلا كما يظن الآخرون.

لهذا، ومن حُسن الطالع أن اتجهت إدارة المهرجان إلى منطق الفكر وتحرير العقل، باللجوء إلى الأساس النظرى غير العملى Theaoretic إلى جانب

العروض العملية على اعتبار أن النظرية فى كل العلوم هى التى تحتضن الجانب النظرى فى الفنون كما فى العلوم، للخطو ناحية عملية (مداواة) Therapy الشبيهة بعلاج الطب النفسى. وأليس علم النفس - السيكولوجيا أحد المؤثرات الهامة فى درامات العصر الذى نحيا على ظهرانية؟ وما أعظم وأشد تأثيرا من المسرح الذى يحمل اللحظة السيكولوجية Psychological Moment، أكثر اللحظات ملاءمة للتأثير على عقل المشاهد. وهى لحظات حركية وبانتومامية تنقل الفنان - الممثل المعاصر والتجريبى - إلى حالة التكهن النفسى Psychometryليكتشف بقدراته الجديدة الشخصيات وأبعادها.

*

أثناء قيامى بترجمة كتاب الأستاذ الدكتور سيكاى چيرچ - المجرى الجنسية، أطال الله فى عمره - بعد تسلمى تكليف الأستاذ الدكتور فوزى فهمى - رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ١٩ ديسمبر ٢٠٠٤ ميلادية، اكتشفت كثيرا من الجديد، وأشياء عديدة هامة فى الكتاب المترجم، وعنوانه:

"A Szinjáték Vilaga, Egy M´úveśzeti Ág Tarsadalomtörténetének " Vazlata."

"علم اجتماع المسرح.. عالم المسرحية.. رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع فى فرع من فروع الفن (المسرحية)".

وأمام الكثير الجديد، والعديد الهام اللذين أشرتُ إليهما، كان لا بد من الانطلاق - بعد الترجمة - إلى تأصيل الأساس النظرى استكمالا للموثوقية Authenticity وتأكيدا للصحة والأصالة فى الحقائق والمعلومات التى جاءت بالكتاب. إذ هى تُقدم بيانات ومعلومات تستند إلى وقائع محددة، وتاريخيات دامغة، رغم مخالفتها فى كثير مما تعلمناه سابقا. وهنا تبرز الحاجة المُلحة الأولى للتصحيح.

لذلك فضّلتُ أن تحتوى هذه الكراسة على أربعة محاور قسّمتُها على الوجه التالى:

١ - المحور الأول

المؤلف والكتاب.

٢ - المحور الثانى

التصحيحات، وترميمات المعلومات السابقة.

٣ - المحور الثالث

ما اكتشفه الكتاب من جديد غير معروف على الساحة المسرحية - عالميا.

٤ - المحور الرابع

حول الآداب والتقاليد المسرحية.

ولا أزال أؤكد أن هذا الجهد المتواضع الذى بذلُت فيه - ترجمة وكُراسة - يحتاج إلى مزيد من زملائى الباحثين لاستكمال حقيبة (نظرية المسرح التجريبى).

المحور الأول

المـؤلف والكتاب

١- المؤلف

الأسـتـاذ الدكـتـور سـيكاى جـيـرج – مـجـرى الجنسـيـة – من مـواليـد ١٩١٨/١١/٤م. عمل بعدة مهن مـسـرحيـة بما يسمح لنا بإطـلاق مصطلح (رجل المسرح) عليه. فهو مخرج مسرحى من الفئة الأولى بالمسرح المجرى. أخرج أعمالا عـالميـة من الأدب المسـرحى الإنجليـزى والفـرنسى والألمانى. وهو قـد عـمل عـدة سنوات طويلة مديرا لعدة مـسـارح قومـيـة فى المجر، تنقلّ بينهـا لدفع الحـرارة والشـرارة فى سبيل تقدمهـا. كان آخرهـا مسـرح بيتش Pécs أحد أكبـر مسـارح الريف المجرى .

شغل سـيكاى چيـرج منصب نائب مـدير معـهـد العلوم المسـرحيـة. وهو مـركـز مسـرحى متخصص ومستقل، يقـيم عـلاقة دائمـة مع الهيئة العالمية للمسرح I.T.I التـابعـة لمنظمـة اليـونيسـكو. أضف إلى ذلك جـهـوده النظـرية – بعـد العـمليـة فى المسـارح – بالدراسـات والبـحـوث العلمـيـة الفنيـة، وكـذا المقـالات فى الدوريات المسرحية التخصصية فى المجر، وفى العديد من البلاد الأوروبية.

كتب مُؤلفا أكثر من عشرة كُتب أهمها:

١ - نظرية المسرح فى إنجلترا (١٨٨٢ - ١٩٣٠م) - صدر عام ١٩٤٠م

٢ - المسرح الموسيقى - والمسرحية الفكاهية - صدر عام ١٩٦١م.

٣ - نُظم المسرحية وموضاتها - صدر عام ١٩٦١م.

٤ - دراماتورجية النماذج الدرامية - صدر عام ١٩٦٥م.

٥ - أعدّ كتاب (المسرح المجرى فى ١٢٥ عاما) - صدر عام ١٩٦٢م.

٦ - أعدّ كتاب (احتراف مهنة التمثيل المجرى - صدر عام ١٩٦٥م.

- فى الرسائل العلمية الأكاديمية.

هو عضو عامل فى أكاديمية العلوم المجرية، التى تمنح درجتى الدكتوراه بشقيها:

1- Doctor of Philosophy

2- Doctor of Letters, (L. باللاتينية) Doctor Litterarum.

- أشرف، وناقش (كمناقش) جميع رسائل الدكتوراه فى الأدب الدرامى، وعلوم المسرح فى جمهورية المجر.

كما ناقش رسالتى أنا شخصيا، والرجل - كما يقول بعظمة لسانه - يُثنى ثناءً على رسالة أشرف عليها بعنوان تجليات الأداء الفنى فى التراث العربى ومفهوم النوع المسرحى للباحث المصرى الدكتور علاء عبد الهادى. ولا أجد أكثر من تواضعه عند تأليفه الكتاب المترجم بين يديك، عندما يستعين برسالة الدكتوراه

فى الفلسفة الدرامية وعلوم المسرح للباحث المصرى الأستاذ الدكتور عصام عبد العزيز وكيل المعهد العالى للفنون المسرحية ومُراجع الكتاب.

*

ب - الكتاب

صدر الكتاب عن دار الفكرة - بودابست - ١٩٨٦م.

Gondolat. Budapest, 1986.

أولا - أُنهى إلى القارىء إلى أن هذا الكتاب هو الرسالة - أطروحة أ.د. سيكاى جيرج للدرجة العلمية .

Doctor of Letters

وهى درجة علمية تشترط على من يتقدم لنيلها أن يكون قد قضّى عشر سنوات فى درجة دكتوراه الفلسفة فى عمل أكاديمى تدريسى بالجامعات.

هذا النوع من الرسائل - ذات الطابع العلمى رفيع المستوى - لا يُعين للباحث فيه مُشرف علمى.. أى أن الباحث يكتب أطروحته دون مساعدة الإشراف.

كما تنص قوانين أكاديمية العلوم المجرية المانحة للدرجة العلمية هذه أن تتكون لجنة المناقشة من ثلاثة أعضاء يحملون نفس الدرجة فى التخصص الدقيق.

سيكتشف القارىء كمية الجهد الخارق وطول الزمن الذى التهمته هذه الرسالة - الكتاب. ولعل قائمة المراجع التى تحتوى على ٧٤٥ مرجعا يُبرهن على جدّية البحث الفنى - العلمى.

ولعل تتبّع الباحث - فى كل مرجع - إلى المراجع الأخرى المتصلة بالمرجع الواحد، والتى يصل عددها أحيانا إلى خمسة وستة مراجع خلفية لتؤكد القيمة العلمية لهذا الكتاب.

وضع سيكاى جيرج ثلاثة مستويات لعناوين الكتاب.

لِنَقُل أبواب، وفصول، عناوين شبه رئيسية. وقد صنّفها تصنيفا متوازنا. جاريا خلف التاريخ، والظواهر، والشهادات التى جاءت على ألسنة المتخصصين من فلاسفة وكُتاب دراميين ونقاد ومسرحيين وعلماء جامعيين. وهو بهذه الشهادات المُوثقة توثيقا أمينا يكشف عن مصطلحات مسرحية زائفة، وعادات لم يكن لها أصل فى الوجود. وغير ذلك من إعادة القراءات لعديد من المعارف المسرحية، بل وإعادة تصحيح لما ظهر خطأً فى الكتب الأجنبية، والعربية أيضا.

كنتُ أقول لنفسى طيلة تسعة شهور كاملة استغرقتها الترجمة .. ألم يكن من الأجدر - على الأقل من وجهة نظرى العربية - أن يحمل الكتاب عنوان (تاريخ المسرح الأوروبى ؟). نعم، لقد اكتشفتُ وأنا الباحث الذى قضّى عمره فى البحث

العلمى أننى لا أعرف عن المسرح الأوروبى إلا القشور. فما بالك بالبقية الباقية من المسرحيين العرب؟

لكن أجمل ما قدمّه الكتاب انه يشرح الأسباب والظروف الاجتماعية التى أثّرت فى نوع (المسرحية)، أو البواعث والمسببات الأخرى التى أثّرت من المسرحية، أو التى عاندت مسيرتها مُرسلة إياها إلى الإحباط أو التقهقر والاختفاء، وما هو غائب عن بقية المؤلفات المسرحية. أن تدليلات الرجل الذكى على كل آرائه مقبولة وتضطرك إلى الاقتناع بكل ما جاء فى كتابه، بل وبكل تفسيراته، ومعارضاته، وشجبه الذى يصل أحيانا إلى حد القسوة، لكن فى سبيل إبراز حقيقة الأمانة العلمية وقُدسيتها. بل وبالتواضع كل التواضع، ليكون هو وكتابه درسًا لكل المسرحيين العرب الذين يبغون تعلّم الجديد والحقيقى والأصيل فى المهنة المسرحية.

١٨ يونية ٢٠٠٥ ميلادية.

المحور الثانى

التصحيحات

وترميم المعلومات السابقة

الغرض من هذا المحور هو الإطلاع على اكتشافات سيكاى چيرچ المُدعمة بالوثائق والبيانات الحديثة أو الموجودة فى المتاحف ودور التوثيق الأوروبى. وهى تصحيحات مشروعة فى الفنون كما فى العلوم. ومما يُقوّى الاعتقاد بصحتها أن الكتاب - الرسالة قد مرّت بمصفاة علمية (Scientific Filterاللجنة العلمية للمؤهلات ومنح الدرجات العلمية - أكاديمية العلوم المجرية)، كما استهدف الكتاب - الرسالة الطريقة العلمية Scientific Method (طريقة البحث العلمى) من حيث جمع المعلومات من طريق الملاحظة والتجريب وصَوْغ الفرضيات واختبارها). والآن.. هل لنا أن نبدأ فى الإعلان عن هذه التصحيحات؟

١ - درومينا، ليجومينا Dromina, Legomina :

عناصر الإيمائية فى الطقسيات

هناك حدود للأشياء أو التفسيرات أو الافتراضات غير العلمية Unscientific، وعليه فممنوع منعا باتّا على باحثى الإثنوغرافيا التعامل بالنقد مع مواد أو أنواع أو خامات فنية مضى عليها خمسة آلاف أو عشرة آلاف من السنين، حتى عند مؤرخين مهرة مثل كارل نيسن Carl Niessen أو أوسكار أبرل

Oskar Eberel. لقد حاولا بجهود جبارة تصنيف "المسرح القديم" وذهبت جهودهما هباءً. لماذا؟

لأن الحاضر يكشف عن شعوب طبيعية تحمل فى جعبتها مواد وعادات تياترالية، كما تعرف علامات المعنى والتأويل والتفسير..... مع أن الشعوب القديمة لم تلمس مثل هذه الاختلافات وتعتقد خطأً بتطابقها وتماثلها مع عادات المجتمع وتقاليده. كما أنّ هناك أمثلة وشواهد مضادة تؤكد أن بين العلاقات المتماثلة عند الشعوب آنذاك توجد وسائل، بل مخزن من الوسائل والمعانى يُخفى خلفه عديدا من المضامين المعرفية المختلفة، وأنّ كثيرا من المعانى والدلالات والأسماء والعلامات والإشارات تظل مختفية غير ظاهرة.

– الطُوطَم Totem كرمز للأسرة أو العشيرة.

لقد تطور معنى الطوطم. يعرف علم الاجتماع معنى (طوطم)، والطوطمية الخاصة المستقلة ومختلف أشكالها. وليست هناك دلائل أو أسطورة أو خُرافة Myth ذات علاقة بالعالم القديم للحيوان.

يشير إلى ذلك سرجاى توكاريف فى ملخص تاريخ الأديان، بل هو يُلفت النظر إلى نوعينْ من سلسلة النسب السلفى Ancestory، وإلى "التصورات حول طوطميتهم القديمة التى قدمت إنسان حيوان خيالى وهمى لا يقدم حقيقة عن الأسلاف بما نستطيع معه الإمساك أو العثور على عبارات قديمة تخضع للمعنى والفهم العملى السليم".

..... يرى ديميتير تاكلا أن الطقس أو الشعيرة الدينية - Rite من بين الأُخريات - قد حقق مصالح مشتركة للجماعة وعادات متشابهة فى الأحداث. لكن فرانك ب. ليفنج استون. Frank B.Livingstone يصل فى نتائجه إلى "أن الشعيرة تلعب من جديد الأحداث الماضية، وكذلك توحى مقدما بالأحداث المستقبلية المرغوبة". لكن توكارو يعود لذكر أن الأحداث ومعها القراءات لا تُعبر عن نفسها بل هى تعرض أحداثا من الماضى فى حقيقة الأمر.

.... مثل هذه التقارير عن البدايات الأولى لها أهمية فى مسار البحث العلمى باعتبار أنها فى اتحادها العضوى قد كشفت عن علاقات محسوسة وبيّنة بين الحدث و بين الحوار، وما نطلق عليه مؤخرا (درومينا، ليجومينا). إذ بظهورهما فإن التقاليد والعادات لا تتوقف فقط على "التقاليد الشفاهية" Oral Tradition لكنها تتعامل فى الوقت نفسه مع تقاليد الحركة، وعادات الإيماءة Gesture، وريثم التقاليد الاجتماعية، والدلالات عن المكان.

٢ - حول " المسرح الفرعونى"؟

يُعنون أ.د. سيكاى چيرچ هذا الفصل بـ "تطابقات واختلافات مصرية". فقد سيطرت الأسطورة المركزية وعبر آلاف السنين (إيزيس، أوزوريس، هوراس، ست) على الجماعات هناك، وشُيدت على مضامين حقيقية واقعية أصلية Real

وأخرى رمزية Symbolic، واستطاعت الأسطورة حماية الحُراث والفلاحين الزُراع والمحافظة على ذكرياتهم (ذكرى موت أوزوريس وبعثه).

...... لعب الرقص الإيمائى بأشكاله المختلفة دورا هاما. لكن **مصطلح الرقص يمكن العثور عليه كثيرا. أما مصطلح "التمثيل" فلا.**

.... حتى تلك اللحظات لا يمكن الحديث عن موقف الدراما فى الثقافة المصرية القديمة. وعلى العكس، فإن لنا أن نقرر - مع ذلك - أنّ عديدا من العلماء البارزين قد حاولوا تأكيد وجود المسرحية المصرية. إن علينا أن نحسب - بدقة - أن هذه **الظواهر كانت "مقدمات تياترالية" (إرهاصات).** فهذه المسيرات الكبيرة والأساطير التمثيلية تكونت فى بلاط فرعون وحول كبار الكهنة ثم بقيت إرثًا ووصايا Bequest. إن أشهر "المسرحيات؟" **المعنونة (آلام أوزوريس) Passion Play لتدل معلوماتها وبياناتها وحقائقها ومجموعة قضاياها المُسلمة على وقوفها بعيدة بعيدة عن فن المسرح.** فالكهنة الذين "يقومون بالأدوار" هنا "يمثلون أو يُجسدون" الآلهة وسط ضيق وقيد يُشبه مخاض حالة الولادة.

٣ - فى مُجمل خطوط *التراجوديا الدرامية* عند تسبس

يُوثق الباحثون أربعة عناوين وأربعة أجزاء كلامية نصّية كانت من خصائص تسبس. لم يأت فى هذه العناوين ذكر عن (الكهنة) بل حديث عن (الشباب) وآخر

عن بنيثوس Pentheusz وكان علينا أن نندهش إذا لم يُبق لنا تسبس تراجيديا بنثيوس أو على الأقل لم نكن نُرجعها له ولحسابه.

وكما ذكر فردريك نيتشه Friedrich Nietzshe (15/10/1844 - 25/7/1900م) **لم يكن ديونيزوس هو بطل أو موضوع "التراجيديا القديمة"، بل كان بنثيوس.**

٤ - اسكيلوس *ليس* هو *البداية* للمسرحية

يجرى تعليم الإغريقيات باسم اسكيلوس فى كل المصادر والكتب العلمية. فإذا ما نظرنا إلى واقع العصر يظهر أن تفوّق المسرحية والدراما - آنذاك - يعود إلى تضمينها علاقات اجتماعية مناسبة، على اعتبار ما تحمله هذه التغييرات من وزن "درامى". أما فى السياسة فقد قوّى ثيموستوكليس Themisztoklészمن فضائل الديمقراطية، وزاد على هذه التقوية عهد بركليس .Periklész **وهنا يظهر أن اسكيلوس لم يكن هو البداية للمسرحية، ولم يكن هو مكتشف النوع الدرامى أو نمط المسرحية. لكنه كان خلاصتها ومجملها** Summerization.

٥ - تحول الكورس الإغريقى من الشكل الدائرى المستدير إلى الشكل الرباعى Quadratic

عندما تغيرت وظيفة الكورس، وأصبح الممثل هو الفاصل والواصل بينه وبين الجماهير، وقف أعضاء الكورس (١٢) عضوا ثم مؤخرا (١٥) عضوا على المسرح فى شكل رباعى بعد أن كان دائريا قبل ذلك. ملحوظة هامة قد لا نعثر عليها فيما صدر من مؤلفات، **لكنها تهم توثيق الإخراج على كل حال.**

٦ - جدل حول نشأة الكوميديا الإغريقية

أعاد أرسطوطاليس الصورة إلى الأصل القديم المتطابق عندما قال بنشأة الكوميديا فى صقلية عندما كتب تحريرا "لأن الشاعر أبيكارموس Epikharmoszعاش هناك سابقا، مثل خيونوديس Khionidész وماجنيس Magnész (وهما من أثينا). لقد أعدّا أبيكارموس وفورميس لأول مرة حكاية شعرية. لذلك **يرى أرسطوطاليس أنّ الكوميديا تنتمى فى أصلها إلى صقلية". وفورميس الذى ذكره أرسطوطاليس تنتمى مؤلفاته إلى بارودية الخرُافة الملفقة، وهو **أول من دهن كواليس المسرح فى العصر القديم.**

٧ - ارسطوفانيس ليس الأول فى كوميديات الزخم السياسى

فى الطور الثالث الذى يُمثل الاختلاف بين الدوريين وتطور أتّيكا، سبق أكفانتيديس Akphantidész الذى كتب قبل أرسطوفانيس. كما كان هناك ماجنيس الذى حقق نجاحاته بملء الكوميديا بالزخم السياسى - الاجتماعى حوالى عام ٤٥٠ ق.م حيث تجمع أعماله طيور، ضفادع، ناموس، آخذا عن عصور الحيوان وتقاليدها. كما كان هناك كراتينوس) Kratinosz حوالى ٤٠٠ ق.م) الذى كان يهجو بركليس وعصره على الملأ (فى كوميديته نساء ثراك)، (تُفهاء المزاح) . Chaff

أضف إلى ما تقدم من كُتاب الكوميديا أيوبوليس Eupolisz الذى عالج مشكلات المدينة ما بين ٤٢٠، ٤١١ ق.م (ومسرحيته العبيد أكبر دليل). **معظم هؤلاء قد سبقوا أرسطوفانيس فى الهجاء المسرحى الكوميدى.**

٨ - ارسطوطاليس وخطأ حساباته

عندما كتب أرسطوطاليس مؤلفه (فن الشعر) أجاب على سؤال وضعه هو لنفسه "هل يا تُرى اكتمل تكوّن التراجيديا أم لم يكتمل؟ سواء من ناحية كتابة المسرحية أو من ناحية العرض المسرحى. يُثبت سيكاى چيرچ أن العقود الماضية - آنذاك قد شهدت تطور التراجيديا الإغريقية، لكن لعل أرسطوطاليس كان

يُحس بأن دورة التطور لم تكتمل بعد. وفيما يختص بالعبارة الأخيرة (عدم اكتمال دورة التقدم) فلنا أن نقرر أنه أخطأ فى الحسابات.

فهو المولود عام ٣٨٤ ق.م لم يعش عصر الثلاثة التراجيديين الكبار (أسكيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس) بل ولا حتى عصر أرسطوفانيس. **وهو إذن لم يشاهد الأعمال الكبرى أو على الأغلب أنه شاهد إعادة تمثيلها**، إذ كان قد صدر قرار شعبى يقضى بعرض مسرحية لاسكيلوس من التراجيديات فى كل عيد وطنى. لقد أكمل زملاء العصر الدراميون فن كتابة الدراما وفن المسرح ما فى ذلك شك (أحد أقارب اسكيلوس كتب ثمانى تراجيديات، وأربعة آخرون من أقارب سوفوكليس، وأثنان من أقارب يوريبيدس. بل لقد كانت هناك "مدارس" تُعلم مناهج فن كتابة الدراما علميا. كل هذه الإشعاعات تُمثل اكتمال تكوّن التراجيديا.

٩ - مصطلح "رجل المسرح"

يشير العديد من مراجع القرن العشرين إلى أن مصطلح "رجل المسرح" هو من ميلاد المخرجين الفرنسيين ما بين القرنين ١٩، ٢٠ ميلادى (Homme de Theatre) خاصة فى عصر جاك كوبو .Jacque Copeau لكن البيانات والمعلومات المتأخرة تقول بأن تيتوس ماكيوس بلاوتوس **Titus Maccius Plautus**. المولود فى أمبريا Umbria (٢٥٠ - ١٨٤ ق.م) **كان أول من أُطلق عليه**

المصطلح لعمله فى أكثر من مهنة مسرحية داخل العرض المسرحى. قدّم نموذجا جديدا للمسرحية وتعهده حتى النهاية، وقام بالإعداد المسرحى للنصوص، وصنّف التراكيب الدرامية، واشتغل بأزياء الشخصيات فى المسرحيات التى جرى تمثيلها فى روما. إضافة إلى ما أبدعه - بلاوتوس - من الغناء الفردى، والثنائى، والثلاثى بمصاحبة آلة الفلوت الموسيقية.

١٠ - أصل *التراجيكوميديا*

يشير سيكاى جيرج قائلا "من الأجدر الانتباه إلى نُظم الدراماتورجيا وقانونها المتعلقينْ بالطبقة فى المجتمع. كانت هناك مقدمات للخلط بين النوعين الأصليينْ التراجيديا والكوميديا".

للدرامى **دينولوكوس** **Deinolokosz** **مسرحية بعنوان (كومودوتراجوديا)** Kómódotragódia. ونفس العنوان - المصطلح استعمله شعراء آخرون لمسرحياتهم. لكن **بلاوتوس كان هو أول من أطلق المصطلح فى مدينة روما**. إذن المصطلح قديم جدا ولا ينتمى إلى العصر الحديث.

١١ - *النوعيات الخمس فى الميموس*

بعد ميلاد النوع المسرحى (الميموس) كان طبيعيا أن يتغير شكلها وإطارها فى كل القارة الأوروبية. فقد أشار كثير من الباحثين أنها تحمل فى باطنها عوامل تجديد نفسها وخصائصها رغم مضى السنون والقرون. إذ نكتشف أنّ نوع الميموس الذى تواجد بآلاف المعانى ينبع من الأصل الميموس الإيطالى، وأن **هناك خمسة أساسيات رئيسية فى ماضيه تكشفها دراسة الرموز**، وأنّ هذا الأصل الإيطالى اعتمد على دعامتين أساسيتين أُخرتين فى العصر الهيللينستى هما "الارتجال"، "الإرث". أما الأنواع الخمسة للميموس فهى:

١ - ممثلو الميموس الإغريقى فى روما (إغريقية سنكا، لودش) حتى القرن الثانى ق.م.

٢ - الميموس باللغة اللاتينية. حوالى عام (٧٠) ق.م.

٣ - الميموس المُحرره كتابةً سواء بالإغريقية أو اللاتينية. بين القرن الأول ق.م، والقرن الثانى الميلادى.

٤ - الميموس التى احتلت مكان أنواع مسرحية أخرى كانت قد اضمحلت فى طريق النسيان. بين القرنين الأول والسابع الميلاديين.

٥ - الميموس باللغة الإغريقية - البيزنطية المتأخرة بين القرنين الثالث والثانى عشر الميلاديين[٢].

١٢ - المسرح داخل المسرح

كُلنا نعـرف الإيطالى لويجى بيـرانديللو Luigi Pirandello (١٨٦٧/٦/٢٨ - ١٩٣٦/١٢/١٠ م) كما نحفظ له مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف). Sei Personaggi In Cerca D'Autore التى كتبها عام ١٩٢١م نثرا فى ثلاثة فصول، خاصة وأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بمصطلح "المسرح داخل المسرح".

وحتى نعود إلى العلمية والبحث العلمى. فإن سيكاى چيرچ يكشف فى مؤلفه - رسالته العلمية، أن مصطلح المسرح داخل المسرح يعود إلى القديم القديم - وليس إلى القرن العشرين عند بيرانديللو. فالدرامى الهندى بهافابهوتى Bhavabhuti **الذى كان أحد أعلام الأدب السنسكريتى ومحرر العديد من الدرامات السنسكريتية يضع درامته الأخيرة بعنوان (قصة راما الأخيرة) Rama Kés´óbbi Története فى صورة المسرح داخل المسرح. ومتى ؟ بين القرنين السابع والثامن ميلادى.**

١٣ - فاوست قبل جوته

يرتبط اسم مسرحية (فاوست) فى تاريخ المسرح العالمى بالدرامى الألمانى يوهان فولفجنج جوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩/٨/٢٨ - ١٨٣٢/٣/٢٢ م) فاوست الذى باع نفسه للشيطان. لكن إذا ما عُدنا إلى القرن

الثالث عشر الميلادى وتحديدًا إلى الفترة ما بين عامى ١٢٥٠، ١٢٨٠ ميلادية، فإننا سنعثر على **الكاتب الدرامى روتيبوف** Rutebeuf الذى كتب درامته (تيوفيل) Theophil، وهى أُعجوبية إعجازية Miraculous **يُوقّع فيها الشيطان** عقدا مع شخصية مسرحية تبيع نفسها له. كانت المسرحية ضمن مسرحيات الخوارق لأنها تعرض خوارق القديسين.

١٤ - *جماعة الأخوة الفرنسية* Confreri De La Passion

أُغلق مسرح هذه الفرقة الفرنسية مرتين. واضطرت معه الفرقة إلى الانتقال إلى مكان آخر لمتابعة عروضها. لكن المصادر الأجنبية والعربية لا تذكر إلا انتقال الفرقة إلى مسرح هوتيل دى بورجونى

لذا لزم التنوية إلى أن فرقة جماعة الأخوة الفرنسية أمام موجة الإلغاء للعروض والتى حدثت بين عامى ١٣٩٥، ١٣٩٨ ميلادية، انتقلت فرقة جماعة **Confréri De La Passion إلى هوتيل دولاترينتى Hotel De La Trinté**

١٥- *نسخة الإخراج الأولى ليست من صنع ما يننجن.*

تعلمنا جميعا فى الداخل والخارج أن الدوق الألمانى جورج الثانى II. George دوق مقاطعة ما يننجن هو أول مُوجد لنسخة الإخراج المسرحى التى تُسجل فى

التدريبات المسرحية كل حركة الممثلين إن لم تكن انفعالاتهم أيضا، التزاما بالتكوين الفنى العلمى الذى أشاعه الدوق صاحب الفرقة المسرحية الألمانية. ومع ذلك فتشير المعلومات والبيانات الحديثة إلى **أن الفرنسيين فى بدايات عصر النهضة الأوروبى هم أول من ابتدع نسخة الإخراج عام ١٥٠١ ميلادية فى مسرح بمدينة مونز Mons** . بل إن هذه النسخة الأولى قد سجلت التقدم التنظيمى للعمل الفنى، والأزياء، ونظام الأسلبة فى فن الأداء التمثيلى. كما تشير النسخة إلى أن منظمو هذه العروض قد اشتركوا بالتمثيل أيضا.

١٦ - *المسارح الصغيرة والمسرح المقروء.*

هى موضة بدايات السنوات الأولى من القرن الماضى العشرين. تعود فكرة وفلسفة المسارح الصغيرة إلى النمساوى ماكس راينهاردت Max Reinhardt (9/9/1873 - 31/10/1943 م) لإنشاء Kammerspiele عام ١٩٠٥ ميلادية بادئا بمسرح Neues ثم بمسرح Kleines Theater بهدف خلق علاقة بين الممثل والمتفرج. عام ١٩٠٦ تنتشر الفكرة فى استوكهلم Stockholm فى مسرح الألفة Intima Teatern.

لكن البحوث والاستكشافات الحديثة تُشير إلى منظمات المسرح التى تكونت فى ألمانيا تحت اسم Rederijker لتعمل هذه المنظمات بحوثا نظرية Rethoric تتعلق بالفكر المسرحى السائد آنذاك. شهد القرنان الرابع عشر والخامس عشر

فى كل المدن الألمانية فَهْمًا دقيقا للفلسفة النظرية للمسرحيات المقروءة (التى تُقرأ بدل تمثيلها Closet Drama . **فى عام ١٤٠٠ ميلادية شيد شخص أسمه (فيديرن) Vidieren مسرحا صغيرا Kamera كان أول مسرح من هذا النوع.**

١٧ - ميلاد المسرح المدرسى

يشير سيكاى چيرچ إلى أن كونرارد سيلتس Konrad Celtis المُلقب أيضا Conrad Pickel (١٤٥٩ - ١٥٠٨م) هو واحد من أكبر الشخصيات الإنسانية الألمانية التى وضعت اللبنات الأولى لدراما عصر النهضة. يحاضر فى جامعة (إنجولستد) Ingolstad محاضرة هامة بعنوان (لماذا تحتاج الجامعة فى مناهجها إلى تعليم كتابة الدراما وبناء العرض المسرحى؟). أفرزت جهوده الجامعية المسرحية عن مسرحيات المسرح المدرسى والمسرح الجامعى. إذن **بدايات المسرح المدرسى جاءت مع بدايات عصر النهضة الأوروبية.**، وهو ما يمثل علاقة تضافرية بين النهضة والمسرح المدرسى منذ عام ١٤٩٧ ميلادية. بدأ أستاذنا ومُعلمنا المرحوم بإذن الله زكى طليمات أسس المسرح المدرسى المصرى عام ١٩٣٧م بعد عودته من بعثته فى فرنسا.

١٨ - أول إعلان عام عن مصطلح "تراجيكوميديا"

لعل من المهم فى الحياة المسرحية العالمية، الأخذ فى الاعتبار أنّ أول إعلان مسرحى (للدعاية)، وأول مرة يطالع فيها الجمهور الأسبانى ويقرأ مصطلح "تراجيكوميديا" هو الإعلان الذى صدر دعاية لعرض (سلستينا) Celestina Tragicomedia de Calisto Melibea) للدرامى الأسبانى يوان دل أنكينا Juan Del Ancina (١٤٨٠ - ١٥٣٠م). جاء فى الإعلان عن المسرحية فى مدينة سالامانسا أنّ المسرحية تتكون من (٢٤) فصلا. لكن الظاهر أن المؤلف - والذى أجمعت البحوث الحديثة على أنه فرناندو دو روياس Fernando De Rojas كاتب النص أراد إدخال ديالوجات قصصية على الدراما.

١٩ - تاريخ اكتشاف الموسيقى الدرامية

مكان الاكتشاف هو إيطاليا، والزمان هو عصر النهضة الأوروبى، وبدايات اهتمام المسرح الأوروبى بالثقافة المسرحية. كوميديات أروديتا Commedia Erudita الراقية تؤسس لنظرية المسرح والدراماتورجيا نظاما مستقبليا لقرون قادمة. وفى محاولة لتلخيص العصور القديمة Antiquities **تُكتشف (الموسيقى الدرامية) فى صورة، ومن رحم (الدراما الموسيقية)**، وتُكتشف معها العادات الشعبية وكرنفالات "الثقافة الضحاكة المرحة" تفاؤليات العصر الجديد، والتى أثمرت شخصية (المهرج) Clown، والكوميديا الشعبية فى الأحياء والمدن للترويح

عن الطبقات الدنيا فى المجتمع الإيطالى بشكل ساق أخيرا إلى الكوميديا دى لارتى على يد مكتشفها ميهائيل باختين* Commedia Dell'arte.

أما ما يُكتب عن الدراما الموسيقية وڤاجنر، فلعل الحقائق السابقة لا تعتبره مصدرا موثوقا به على الإطلاق. فالذى صنعه ڤاجنر فى هذا الشأن هو أنه أتمم وأكمل العلاقة بين الموسيقى والفكرة فى الدراما لخدمة مثالية النص المسرحى الذى واكب الموسيقى أيضا. ولا أكثر من ذلك.

٢٠ - المكتشفون الغائبون لعلم المنظور Perspective

تحديدا منذ عام ١٥٠٨ ميلادية ويعمل الإيطالى بالآجرينو دا أودين Pellegrino Da Udine على إنشاء خشبة مسرح على قاعدة علم المنظور.

(ظهرت على الخشبة - تبعا لعلم المنظور البيوت بأعدادها الكثيرة، والمعابد والكنائس، والأبراج والحدائق) فى عرض (لادا) Ladaتأليف لودوڤيكو أريوستو Lodovico Ariosto (١٤٧٤ - ١٥٣٣م). يعود الفضل فى اكتشاف علم المنظور والاستعانة به فى المسرح وخشبة المسرح إلى عدة عباقرة من الفنانين الإيطاليين فى عصر النهضة، وإلى تلاميذهم من بعدهم.

- تعلّم جيرولامو جنجا، بالدسّار بيروزى على يد الأستاذ برامانتيه Girolamo Genga, Baldassare Peruzzi, Barmanté.

---

* Mihail Bahtyin

وتعلم باللاجرينو دا أوين على يد چيوڤانى باللينى .Giovanni Bellini

بعد هذا الجيل الرائد يظهر سبستيانو سرليو Sebastiano Serlio (١٤٧٥ - ١٥٥٤م) من تلاميذ بيروزى. لماذا لا نعثر على أسماء رُواد علم المنظور فى المؤلفات؟

٢١ - ارتفاع ستار المقدمة من الجانبين إلى الأعلا

تشير بعض الكتب الرصينة إلى هذا الستار الذى يرتفع من الجانبين إلى أعلا عند بداية العرض المسرحى. والغريب أن كُتبا عديدة لا تتطرق إلى هذا الموضوع! وحتى الكتاب المجرى بعنوان "قاموس المسرح الصغير" Szinházi Kislexikonيقع فى الخطأ حين يذكر أن ريتشارد ڤاجنر هو أول من استعمل هذا النوع من الستار فى مسرح بيرويت Bayreuth كما ذكر ڤاجنر نفسه.

لكن اكتشافات سيكاى چيرچ تتخطى كتابا صدر فى بلده باللغة المجرية لإعلان حقيقة تاريخية هامة تتعلق بهذا الستار، لتُصحح تاريخا وحادثة مغلوطة. إذ **ثبت أنّ المسرح الإيطالى قد استعمل هذا الستار فى البدايات الأولى لسنوات عصر النهضة الأوروبى**. بل - وبحسب القصة القديمة - التى تقول بأن رائحة عطر مشابهة سرت بين الجماهير المسرحية آنذاك. والمعلومات مستقاة من شاهد عيان *

هذه المعلومة الهامة تؤكدها ثلاثة مراجع علمية لكتب الباحثين

1- Kindermann 2 - Herric 3 - Nagler.

٢٢- ظهور كوميديا المادريجال .

يعود ظهور هذه الكوميديا إلى دراما (الضحية) تأليف أجوستينو دو باشّارى Agostino De Beccari والذى أُطلق عليه (رعاة الفلوت) Favola Pastoralé عام ١٥٥٤ ميلادية. إنجاز موسيقى كتبه ألفونزو ديلاّ ڤيولا **Alfonso Della Viola الذى ألّف الموسيقى على أسلوب المادريجال Madrigal**. وبلا أية مصاحبة موسيقية دخلت المونودية Monodyبما ولّد وأشاع تأثيرا دينيا ريسيتاليا .Recital

من هذه الواقعة - الموسيقية - يبدأ نموذج جديد للمسرحية (كوميديا المادريجال) Madrigal Comediaلكن ليس بصوت واحد بل بكورس غنائى جامع.

ألسنا - كمسرحيين - فى حاجة إلى التعرف على ما أتى به عصر النهضة من آلاف أنواع المسرحيات؟

٢٣ - إضافات ثرية للكوميديا دى لارتى

يشير الكتاب المصرى (اتجاهات المسرح المعاصر) إلى الكوميديا المرتجلة فى اختصار إلى شخصيات الكوميديا دى لارتى، ذاكرا أسماء أرليكنو (والاسم الصحيح أرلكينو) Arlechino، كولومبين، بنطلون (بنتالون)، كابيتانو، بدرولينو، زانىّ.

ويبـذل سـيكاى چيـرج جـهـدا مُطولا فى التـعـريف بهـذا النـوع من الكومـيـديا الإيطالية، **ويصل فى اكتشافاته العلمية إلى الآتى:**

١ - لا بد من الإشـارة فى البـداية إلى أن "الـكومـيـديا دى لارتى" بدلالاتهـا وعـلامـاتها التامـة قـد بدأت المسـارح الأوروبيـة فى اسـتعـمـالها فـى القـرن الثـامن عشر الميلادى.

٢ - حتى ذلك التاريخ كانت هناك أنواع أخرى من الكوميديا تُسيطر:

أ - مسرحية النموذج الإيطالى All' Italiana.

ب - كما تحدث المؤرخون الأوروبيون عن "المشاهد الكوميدية" Recreazione Comica التى استهدفت التسلية والترويح.

جـ- كما كانت هناك كوميديات سوجّيتى "Soggetti Comici ".

د - بعدها جاءت الكوميديا المرتجلة Commedia All'Improvvios.

هـ- أُطلق على الفرق المسرحية اسم Compagnia .

و - ترك القرن السادس عشر ثلاثة اسكتشات تصميمية هى: ١ - [illegible] ماسيمو ترويانو Massimo Trojano عن عروض الهواة عام ١٥٦٨ ميلادية التى حملت مصطلح انتقادات المساء Este Gy´útemény - ٢، ٣ مخطوطتان فى مكتبة بارما Parma تتحدثان عن الأزياء والسلوك وتفسير الشخصيات والأقنعة. لقد أطلقوا مصطلح (Tipi Fissi النماذج الارتجالية).

٣ - يكتب سيكاى چيرچ عن شخصيات مثلت فى الكوميديا دى لارتى لم نسمع عنها فى مؤلفات سابقة. Magnifico التاجر الثرى من فينيسيا. فرانسيسكينا Franceschina التى يتغير اسمها ويتبدل عبر العصور. Coviello التى حلت محل شخصية مدّعى الطب دوتورى Dottore. ثم شخصية بوراتينى Burattini، شخصية بولسينيلا Pulcinella، سيسيروسا Cicirrusa، مازّا تينو Mazzatino، شخصية أندريا Andrea التى نسمع عنها فى باريس عام ١٥٣٠ ميلادية. كما يجرى الحديث فى مانتوا عن شخصية باسم ألبرتو جاناسا Alberto Gannasa، وشخصية أنطون ماريا Anton Maria. وأمام كل هذه الشخصيات التى كان لها عمل وأدوار فى الكوميديا دى لارتى أتساءل: لماذا اختفت هذه الشخصيات من الكتب المسرحية المؤلفة أو المترجمة المؤلفة؟ لعله تدنى مستوى البحث العلمى وضعف التنقيب السليم عن الحقائق والوقائع.

٢٤ - إدخال التراجيديا على الكوميديا دى لارتى

أحيانا ما كانت الشخصية فى الكوميديا دى لارتى تسير على هواها لتُلقى بعبارات خارجة تتعلق بموضوعات حساسة أو خطيرة* ونتيجة لما تقدم فقد تكوّن السيناريو الأدبى للعروض، وازدادت موضوعات الرعاة. بل وانتهى الأمر إلى إدخال موضوعات جادة تراجيدية فى بعض الأحيان فى صلب نماذج وشخصيات الكوميديا دى لارتى ليترك مذاق الفلفل على العروض.

* أرسلت الحكومة الإيطالية عام ١٥٨٢ ميلادية فرقة مسرحية بأكملها إلى الأسر، الذى كان يعنى عمل الفرقة بالتجديف على سفينة شراعية كبيرة لخطأ بعض أعضائها فى تأدية الدور.

٢٥ - *البخيل السلافى قبل بخيل موليير*

لم يعرف جان بابتست بوكلين موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣م) Jean Baptiste Poquelin Moliere وهو يحرر درامته البخيل L'avare عام ١٦٦٨ ميلادية أن **السلافى من دوبروفنيك Marton Drzi´c (١٥٠٥ م - ١٥٦٧م) قد سبقه إلى مسرحية كتبها وتحمل نفس اسم البخيل أو أركولين Arkulin.**

٢٦- من *الكوميديا دى لارتى إلى السيد وبيرانيس*

عام ١٦٨٨ ميلادية يتوفى والد الشخصيتين النسائيتين فى الكوميديا ديلارتى (كولومبينا، إيزابيلا) ويقوم بدوره أرلكينو الممثل إيفارست جيراردى Evariste Gherardi. ولسفر الفرق الإيطالية إلى فرنسا مرارا أُقحمت بعض الكلمات والعبارات باللغة الفرنسية على العروض. ثم تطورت إلى مشاهد قصيرة بالفرنسية، تقرّبا من الجماهير الفرنسية.

والتطور، هو أن كُتاب الدراما الفرنسيين (جان فرانسوا رجنار، شارل دوفرينى، نولانت دو فاتوفيل , Jean-Francois Regnardo , Charles Dufresny Nolant De Fatouville . يبدأون فى الكتابة فى هذا النوع المسرحى. مجموعة سيناريوهات وباروديات، صُممت على أساسها مؤخرا درامات فرنسية مثل السيد، بيرانيس.

٢٧ - التجريب فى التقنيات المسرحية

حركة تجارب التقنيات المسرحية قديمة. فهى تسبق تقنيات المخرج المسرحى الإنجليزى من أصل أمريكى تشارلس مارويتز Charles Marowitzفى محاولاته التقنية (تمثيل بروفة مسرحية، تقنية التعامل مع الصوت، التجريب على القطع والانقطاع، الفن التلصيقى فى هملت) * . **قام المسرح الإنجليزى فى القرن (١٨) ميلادى** بسبق التجريب التقنى على يد التشكيلى **Philip James De Loutherbourgot.**

مصمم المناظر فى مسرح درورى لين .Drury Lane . فبدءًا من عام ١٧٧١ ميلادية وتغمر حياة خشبة المسرح علامات الطبيعية الفطرية تحمل تأثيرات ضوئية بُنيت على أفكار التجريب، والتى كانت النواة الأولى لتطور التقنية فى المسرح الإنجليزى.

---

* أ.د. كمال الدين عيد: مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى، جـ١، جـ٢، من ص ٧٠٤ إلى ص ٧١٠ .

المحور الثالث

الاكتشافات الجديدة

فى ظنى أن الجديد فى هذا المحور هو نتائج البحث العلمى فى رسالة. أ.د. سيكاى چيرج . إذ أن لكل نتيجة خصائصها التى تُقدم أو تعرض جديدا فى طريق وتاريخ المسرح والمسرحية.

١ - يتحدد الظهور الأول للممثل - للتمثيل فى أثينا فى القرن السادس ق.م حيث يضعه مارمور باريوم Marmor Parium.

٢- يذهب ديو سكوريديس Dioszkoridész فى الأبيجرام إلى تسمية إحدى مسرحيات أرسطوفانيس - الزنابير، باختراع النوع الدرامى، أما البيانات التى وردت متأخرة بعد ذلك والتى تبعت حول الألف سنة قبل الميلاد، فإنه يوردها فى (معجم سودا) Szuda. وقد يكون ما جاء به السويسرى إدوارد تييك Edouard Tiecheصحيحا من أن علوم الأدب السكندرى فى مصر قد نحتت الحياة الريفية الموحية بجو من الرضا والطمأنينة فى الشخصية المسرحية. ويبدو لى أنه صحيح إذ أشار أ.د. أبو الحسن سلام (قسم المسرح بجامعة الإسكندرية) إلى بطليموس وريادته فى إنعاش مسرح الإسكندرية فى إحدى محاضراته بمكتبة الإسكندرية فى العام الماضى، وكنت أحد الحاضرين فيها.

٣ – فى التغيرات التى طرأت على الدراما وصورة العصر "الكلاسيكى" بدأ إن المسرحية كانت لا تزال مرتبطة بالديونيزوسية فى سعى دائم لتثبيت أمجادها واستمراره. هذا بينما تغير موقف مقدمى العروض. بداية كان الشاعر الدرامى يقوم بالتمثيل أو التقديم عند الجيل الثانى فى أجاثون Agathon . لكن الممثل الآن بدأ ينتقل إلى انتباه فى خصوصية مهنة التمثيل. وتشير الوثائق التاريخية إلى أن قانون الحكومة الاتحادية (٣٣٥ ق.م) سمح بتكوين "اتحاد الفنانين الديونيزوسيين".

أما فيما يختص بتغيرات الدراما فلم يكن أرسطوطاليس شاهدا أمينا عليها. إنه يقبلها، بل هو يمدح خطوات التغيير، لكنه فى بعض الأوقات يدين للطاعة التى أتت بها التراجيديا للجماهير. وهنا لا بد لنا من الانتباه أنه لا يذكر المدينة المدعوة بتقواها وورعها كمواطنين مخلصين، لكنه يتعرض فى أحكامه لذوق الجماهير.

٤ – يكشف سيكاى چيرچ عن ملاحظتين هامتين:

الأولى، ما بين القرنين الرابع والثالث ق.م، مُقررا أن النجاح الحقيقى للعصر لم يُحققه ميناندروس Menandrosz، رغم إخراجه للعديد من المسرحيات التى وصلت إلى أكثر من مائة عرض مسرحى. فتاريخ الأدب يكشف عن (٦٤) أربعة وستين كوميديا جديدة حفظت تأثير كتاب دراميين آخرين (فيلمون، ديفيلوس وغيرهما Philémon, Diphilosz .

الملاحظة الثانية، هو إطلاق مصطلح "الكوميديا الوسطى" على مسرحيات تلك الفترة، فقد كانت أشد احتجاجا واشتعالا، تحمل لغة فجّة غير مصقولة فنيا Raw -Language فاقت مسرحيات ميناندروس نفسه. وهو ما أشعل حب جماهير الطبقة الوسطى ومجتمع العبيد الإغريقى. خاصة وأن المكان الرئيسى لتمثيل الكوميديا الوسطى هو الشارع.

٥ – يصل سيكاى جيرج فى دراسته العلمية هذه، إلى أن أرسطوطاليس لم يفهم معنى وفلسفة "الحل المزدوج"، لأن بعض فقرات منهج اتحاد الفنانين الديونيزوسيين قد ضمنت دراماتورجيا تُبيح للشرير والفاسد الهروب من العقاب.

لقد وقف أرسطوطاليس فى مواجهة "حق المصير"، بل ونراه يقرر "أن ما ينشأ عن أحاسيس النظارة المشاهدين من ضعف إنما يُرى ويتعلق بفقرات قوانين الدراماتورجيا التى أصدرها رجال الطبقة العليا. لعلها كانت أول انتقادات فى تاريخ المسرحية تهاجم أذواق الجماهير.

٦ – من بين الامبراطوريات الثلاث حوالى ٣٠٠ ق.م (إمبراطورية بطليموس Ptolemaiosz مصر – الإسكندرية)، إمبراطورية آسيا الصغرى، النواة الأولى

الحارسة للملكية الإغريقية. تبرز الإمبراطورية الأولى (بطليموس) التى تنتهج حركة توفيق بين الذوق والحياة الفنية لإعداد وتجهيز تنظيم يتحصن بالعلمية والفنية يعلو على القبيلة والجماعة وينظمها. أنشأ المصريون أنفسهم الطبقة الحاكمة إلى جانب الإغريق والمقدونيين. ثم كوّنوا (منظمة التمثيل) لنشر الفن فى الإمبراطوريات بنظام يقرب من نظام الصفقات. وكان لا بد من البدء فى بناء الدور المسرحية. هذا السبق المصرى يُعلنه الكتاب لأول مرة فى تاريخ المسرح العالمى.

٧ - يحلل سيكاى چيرج المعانى المتعددة لمصطلح أتيلانا Atellana ثم يصنفها على الوجه التالى، رغم اختلاف المعانى وتضارب المضامين.

- لفظة أتيلانا - فى لغة الأوسك - تُطلق على العاملين فى تصنيع الأقنعة المسرحية (مصطلح يلتصق بالشعبية).

- تُطلق اللفظة كذلك على نماذج شباب الطبقة الإليت Elite فى روما مّجيدى اللغة اللاتينية.

- أُطلقت أيضا على الممثلين المحترفين فى العصر القيصرى فى روما.

- بعدها توسعّ المصطلح إلى استعماله فى مسرحيات الميموس.

٨ – تكوين أول أوركسترا موسيقى.

يشهد تاريخ آثار العصور القديمة أن الثقافة الإغريقية ذاتها قد سبقتها عصور مهّدت لها واحتوت على الحدث والرقص والبانتوميموس (أشار أرسطوطاليس إلى ذلك حين تحدث عن رقصات الأرثام). ولما كان هناك حجم لأيُستهان به فى إشراك الموسيقى، فقد تألف أوركسترا كبير ليصاحب الرقصات بالعزف على آلات موسيقية كانت القيثارات، التيبيات Tibia (المزمار القديم)، الصُفارات Whistles، الأورغن المائى Water - Organ، الطبول، أبواق التوبا Tuba، الأجراس، أبواق الكورنت Cornet، الفلوت، النفير Horn. كان أول مفكر لفكرة الأوركسترا هو بيلاديس Pylades.

٩– يكتشف سيكاى چيرچ ضمن نتائجه أن الباحثين المجريين (د. هونت فرانس، كاردوش تيبور) Dr. Hont Ferenc, Kardos Tibor لم تتسم دراساتهم بالدقة فيما يختص بجزئية (غياب المسرحية المجرية). فقد وصلا إلى وجود أشكال مسرحية Forms واستمراريتها ساعة الاحتلال التركى لدولة المجر. يصل الباحث سيكاى إلى أن أحدا لا يستطيع أن يزعم بوجود عناصر تياترالية مؤكدة فى الممارسات الشعبية للشعب المجرى قبل القرن (١٦) ميلادى. ويُرجع ذلك إلى أن الشعب المجرى لم يتمتع بتصديق العقائد السحرية، وأن التقمص بالأقنعة كان أقل منه بكثير عند دول أخرى من نفس قارة أوروبا. والباحث بهذه النتيجة العلمية يعيد كتابة تاريخ المسرحية المجرية من جديد.

١٠ - يحدد الباحث عام ١٥٧٦ ميلادية فى لندن، وعام ١٥٨٣ ميلادية تاريخا لبدء العمل والعروض المسرحية يوميا فى هاتين العاصمتين وداخل المبانى المسرحية.

١١ - يُفصّل سيكاى چيرچ الجهود الشكسبيرية فى الدراما (بما جعله إمام المسرحيين العالميين) فى الاقتباس الماضوى من نماذج مسرحيات سبقت عصره، والبرولوجات، الإبيولوجات، وبناء الإنترلود، واستعمال المشاهد الصامتة Dumbshow، وشخصية المهرج، ومشاهد التنكر، واحترام الدرامات الأخلاقية، ثم وصول شكسبير إلى مرحلة "التركيب فالتأليف" ويبتكر الباحث مصطلحا جديدا هو (الدراماتورجيا المتغايرة المفتوحة) Open Contrast Dramaturgy، مُحللا إياها بأنها الدراماتورجيا التى يكشف التصميم والإنشاء فيها Construction عن التغاير، وعن وجوه اختلاف صارخة عند مقابلتها مع شىء آخر، وكذلك إبراز الاختلافات فى الأحداث The Actions Contrast With The Promises . (وهى الدراماتورجيا التى اختلف فى تفسير معانيها - وبشدة - عدد من العلماء الإنسانيين فى عصر النهضة، ولم يتفقوا على رأى مُوحد بشأنها).

١٢ - يحصر الباحث سيكاى چيرج أنواع كوميديا الأسبانى لوب دو فيجا Lope De Vega فى:

- كوميديات السيف والعباءة. Comedia De Capa Y Espada.
- كوميديا الآلات - الماكينات. Comedias De Tramoyas.
- كوميديا المناظر Comedia De Apariencias أو كما تسمى باسم آخر هو كوميديا لضجيج. Comedia De Ruido.
- كوميديا الخداع والتآمر. Comedia De Ingenio.

١٣- يكتشف الباحث مرسوما للقيصرة الروسية ياليزافيتا باتروفنا Jelizaveta Petrovna صدر فى ٣٠ سبتمبر ١٧٥٦ ميلادية - بعد موافقة البرلمان الروسى - على تخصيص منزل جولوفكين Golovkin ليكون مقرا للمسرح الاحترافى الروسى. كما يحدد الباحث عام ١٧٦٢ ميلادية موعدا لبداية فن الأوبرا الروسية فى عصر القيصرة كاتالين (الكبرى) . (Nagy) Katalin

١٤- يصل الباحث إلى أن أول مسرحية تعليمية فى النصف الخارجى لأوروبا (دول الشرق والبلقان ووسط أوروبا) قد ظهرت فى المجر عام ١٧٨٠ ميلادية

بعنوان (الحـاكم الفـلاح) Rustikus Impernas فى منطقـة Csiksomlyón بقلم الأب المقـدس Antal Reginálo وهو مـا يُثبت سـبق ظهـور المسـرحيـات التعليمية على تعليميات بروتولت برخت الدرامية.

١٥ - بدءًا من عـام ١٧٥٢ مـيـلادية تصل الكومـيـديا دى لارتى إلى عـروض الأوبرا بوفـا Buff المرحـة الضـاحكة. وفى عـام ١٧٦٢ مـيلادية يصـدر مـرسـوم ملكى يُوحـد الفـرقـة الإيطالية للمسـرح فى فـرنسـا مع الإنشـاء الجـديد لفـرقـة الأوبرا الكوميدية Opera Comique.

ويكتشف البـاحث وجـود صف طويل من الشخصيات فى كوميـديا دى لارتى يدخل إلى عتبـات شـخصيات مـوزارت (بريجيـلا، أرلكينو، كوفـيللو، بالنسـينالا، زانى، باسكواريللو Brighella, Arlecchino, Covillo, Pul Cinella, Zanni, Pasquariello والتى تحـولت فى الأوبرات النمسـاوية إلى شـخصيـات ناردويا، بادريللو، فـيجـارو، لابوريللو . Nardoja, Pedrilló, Figaró, Leporelló لا تقف الكوميـديا دى لارتى أو ظلال وبدائل شـخصيـاتهـا عند الأوبرا بوفـا، بل تتمـادى مخترقة الأوبرا الجادة (سيريا) Seria أيضا، عند أدولف هاسا، چوزيف هايدن، چورج فـــردريك هـاندل Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, George Friedrich Händel.

١٦- كان لمسارح وعروض الكباريت Cabaret بنقدها الشوكى الفضل فى ميلاد درامات كُتبت خصيصا ضد النازية والهتلرية. (بيندريش هونزل Jindrich Honzl) بدءًا من عام ١٩٢٥ ميلادية يطور فى الروسيا مسرح الكاباريت الذى تخصص فى الفكر السياسى.

١٧ - شهد العصر الرومانى افتتاح أول معرض لصور المناظر والديكورات والأزياء فى التاريخ المسرحى حوالى عام ١٧٤ قبل الميلاد.

المحور الرابع

حول الآداب والتقاليد المسرحية

رأيتُ أن يكون هذا المحور الرابع - والأخير دروسا إرشادية توجيهية نستفيد فيه من التقاليد المسرحية العالمية والأعراف التى استقرت طويلا فى المسرح الأوروبى، حتى استتب لديها الأمر فى تسيير المؤسسة المسرحية فى ارتباط بالأخلاق والقيم التى حملها ولا يزال يحملها فن المسرح، ليضعها أمام ونُصب أعين الجماهير فى قارات العالم. لا فرق بين مسرح أوروبى وآخر أفريقى أو آسيوى فى هذه المعايير والأهداف. فهى فى المسرح واحدة هنا وهناك من ناحية الأسس النظرية لها. أما الفروقات فهى ما تأتى عادة فى الجوانب العملية والتطبيقية.

إن مسرحنا العربى والمصرى فى حاجة إلى العودة إلى الأصول، وإلى تقاليد الالتزام، والحرية، والشفافية التى سار عليها المسرح الأوروبى منذ انبثاق عصر النهضة الأوروبى. كما هو فى حاجة إلى معرفة أهداف كثيرة ومعانٍ متعددة لفلسفة العروض اليومية ودقة تجهيزاتها، وإلى المغزى من المسارح القومية لخدمة الأهداف الوطنية والقومية... وإلى أشياء هامة وكثيرة سيحاول هذا المحور الأخير التعرض لها لصالح المسرح المصرى أولا، والمسرح العربى ثانيا. لا ضير علينا من التعلّم - وفى تواضع العلماء - فمن العقل والواقع أن نقول إن المسرح المصرى الذى بدأ الاحتراف - وفى تواضع - فى الفرقة القومية المصرية (المسرح

القومى الآن) عام ١٩٣٥م قادر على استيعاب ما تركه المسرح الأوروبى منذ القرن الخامس عشر الميلادى. فقط ليكن التواضع وطلب العلم المسرحى والحرص على جماهير المسرح هو الهدف الأسمى والأوحد فى حياتنا المسرحية. الله ولى التوفيق.

١ - فى مسرح *الديمقراطية الاثينية* بين *القرنين السادس* والخامس *قبل الميلاد*

برغم شهرته الدرامية فى العصر الإغريقى، وانتصاره عام ٥١١ ق.م على خويريلوس Khoirilosz فى المباريات الشعرية الدرامية السنوية. ورغم إنجازاته المسرحية (خفّف من حدة الصوت التراجيدى، وكان حجر الانطلاق للمسرحية الساتيرية) لكنه عندما تناول إعداد أعمال زملاء عصره مُبدلا من الأصل الدرامى، **غرّمته المحكمة بدفع (١٠٠٠) دراخما لتعديه على الإبداع الدرامى للآخرين .. إنه الدرامى فرينيكوس Phrunikosz.**

أين المسرح المعاصر اليوم من السرقات والتحويرات الأدبية والمسرحية والرؤية الاخراجية والتى لا تطولها أية قوانين؟ لقد ذهبت أخلاقيات المسرح إلى بعيد.

٢ - تصفيق التحية الفارغ

إحدى عادات المسرح الخاص والمسرح الأهلى، التى انتقلت للأسف إلى المسارح الحكومية بحكم العدوى وغفلة الجماهير.

حادثة يعيدها إلى أذهاننا سيكاى چيرچ فى رسالته. إذ يُشير إلى ماركوريوس - فى العصر الإغريقى - Mercurius حين تحدث عن طريقة العرض المسرحى الإغريقى فى برولوج أمفترو Amphitruo ومتطلباته من جو هادىء Silent، وانتباه لصفوف مقاعد الجماهير. ثم - وهو الأهم - **اعتراض على التصفيق وتحيات المجاملة**. إن المسارح الأوروبية لا تزال تحفظ توجيهات ماركوريوس وكذا اعتراضاته على تصفيق مزيف وسط التمثيل الإغريقى القديم. فإذا ما ذكرنا التحيات والتبريكات والصياحات، والموسيقى التى يضعها مخرجون بالسليقة مع دخول البطل أو البطلة لأول مرة إلى المسرح. أدركنا أنّ هذه العبثيات من تقاليع المسارح الفاسدة، التى لا تقيم وزنا للجو الهادىء السامح للاستيعاب وتذوق متعة فن التمثيل.

ياليت مسارحنا العربية تتبع تقليدا إغريقيا قديما كان يُلقيه منظم العرض المسرحى Karthagó فى كلمة مختصرة - قبل بداية العرض طبعا - يطلب فيه الهدوء والإنصات واحترام خشبة المسرح من الجماهير.

٣ - فلسفة الاشتراك المسرحى

تبلورت الفكرة - التى تسير عليها مسارح أوروبا حتى يومنا هذا - بأن يدفع مشترك المسرح ثمن عدة عروض مُقدما بما يضمن للمسرح تغذية إنتاجه والصرف عليه. كانت الفلسفة من الفكرة تهدف إلى **رعاية حياة الفرق المسرحية** فى القرن (١٦) ميلادى. حدث ذلك فى وقت كانت أعداد جماهير المسرح قليلة بما لا يُمكنّ من عرض المسرحية لفترات طويلة. كما كان من بين الأهداف هو بناء قاعدة جماهيرية تسعد بالمشاهدة المسرحية وتستمتع بها.. تعويد الناس على الذهاب للمسرحية وللمسرح فى جو يوم احتفالى. فالعادة تُولد الرغبة. أما الدعوات، والمهرجانات فهى لا تقيم مسرحا مستمرا لأنها تدور وسط مناسبات مؤقته سرعان ما ينمحى أثرها.

٤ - مهنة التمثيل صنعة لا بد من تعلم اصولها

فى القرن (١٧) ميلادى يكتب الباحث المسرحى فرانسيسكوس لاند Franciscus Land (أطروحته حول تقنيات فنون التمثيل) Dissertatio DE Actione Scenicaتُحدد نتائجها ومستخلصاتها "أن مهنة التمثيل صنعة لا بد من تعلّم أصولها وقواعدها". وعلى هذه النتائج فإن العلاقة بين المسرح والجماهير تبدأ **من (برنامج العرض) الذى يطلق عليه Periocha**. كان البرنامج

يُكتب باللغة اللاتينية، وفى بعض حالات العروض الأخرى يُحرر بلغة أو لغتين إضافيتين إلى جانب اللاتينية. يُعرّف (البرنامج) بدياليكتيكية النص المسرحى ومعلومات عن التكوين المسرحى للممثلين والأزياء والمناظر، وتاريخيتها إن اقتضى الأمر ذلك. المهم أن يحمل البرنامج خلاصات وبراهين Argumentsوعبارات تتصل بالمضمون الدرامى للمسرحية مثل: كيفية استعمال البرولوج المجازى Allegoric Prologue، التعريف بتتابع الأحداث بالتسخين والإحماء والتيارات الحثية Induction Heating، والتمهيد للخطاب الدرامى، والذى كان عادة ما يُوجَّه قُرب انتهاء العرض فى الأبيلوج .Epilogue أما العرض نفسه فيعمل على تثبيت هذه الإشارات وتوكيد المعلومات الفنية والفكرية التى جاءت فى (برنامج العرض).

والآن.. هل يمكن القول بأن العروض المسرحية العربية فى معظمها لا تهتم بكل هذه المعلومات العلمية والتاريخية بإهمالها (برنامج العرض) فضلا عن خسارتها لفقدان التوثيق؟ أظن أنه يمكن قول ذلك وبصوت جهور زاعق.

٥ - استمرار تعليم الفنون

لا أحد يصل إلى النهاية فى الفن. المسرحى يوهان فردريك شينمان أحد عباقرة الألمان .Johann Friedrich Schönemann يضم عام ١٧٣٠ ميلادية إلى

فرقته المسرحية الخاصة كبار الممثلين الألمان كونراد آكوف، كونراد أكّرمان Konrad Ekhof, Konrad Ackermann والأول (آكوف) هو أب فن التمثيل الألماني.

يؤسس شينمان داخل الفرقة **أول أكاديمية علمية Akademia كأول مدرسة علمية لفن التمثيل الألماني** مؤسسا للقواعد الكلاسيكية فى فن التمثيل ومُنظرا للأساليب الفنية خاصة المتصلة منها بالتعليمية.

٦ - المسرح .. الحرية

عانى ويعانى المسرح فى العالم من كبت فكره ومحاولات وأْد مبادراته الإنسانية وطمس حرياته وحريات العاملين فيه. دراما (زواج الحلاق - الفيجارو) لبومارشيه الدرامى الفرنسى.

يتحدث بارتولو Bartolo كاتب مذكرات بومارشيه فيذكر أنّ بومارشيه لم يكن يُحب الخوض فى الدراما. فقد سبق له كتابة تراجيديا بعنوان "همجى من أجل العصر" لكن الحكومة الفرنسية اتهمته بافساد الأخلاق. إلا أن الصحافة اتهمت - ردا على اتهامات الحكومة - الحكومة والصحافة بأنهما هما المسئولان عن السخط الذى تضادّ مع العصر فى فرنسا. والسبب هو ضياع حرية الفكر والتفكير، والقوانين الحكومية المُجحفة، والاهتياج الشديد المُعدى وكأنه التيار

الكهربائى، وصبرُ الديانات على المظالم، والتحصين الفاشل ضد الجدُرى ونقص مادة الكينين Quinine المادة التى يُعالج بها مرض الملاريا، وكذلك الدرامات.

ولنا أن نُقيم قيم الحريات. **فبعد الثورة الفرنسية أصدرت الجمعية الوطنية الفرنسية فى ١٣ يناير ١٧٩١ ميلادية قرارا ثوريا ينص على "أنّ لكل مدينة الحق فى تشييد مسرح عام بها، وبأن لها الحرية كل الحرية فى اختيار وعرض ما تراه من درامات أو مسرحيات".**

وهنا نتبين قيمة الحرية فى المؤسسة المسرحية.

٧ - منهج المسارح القومية

فى القرن الثامن عشر الميلادى سعى المسرحيون فى كل القارة الأوروبية إلى (موطنة المسرح). فالمسرح Forum، سوق عامة وساحة للمواطنين، نعم. والمسرح منبر، نعم. والمسرح اجتماع جماهيرى عام يتميز بمناقشة عامة للقضايا العامة، نعم. والمسرح مكان يناقش فيه خبراء ودراميون وفنانون وفنيون القضايا العامة للمجتمعات، نعم. وأخيرا فهو المسرح الذى يحمل على رأسه كل قضايا المواطنين فى كل مكان.

أمام هذه المهام العظام كان لا بد من انبثاق (مؤسسات ثقافية) كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الفرنسى دنيس ديديرو عام ١٧٥٨ ميلادية... "القضاء على

النُظم الفاسدة Upset ومطاردة الانتهاكات والآثام والخطايا Transgression، والسخرية من الضحكات الفارغة: على المسرحية أن تأخذ فى اعتبارها نموذج مسرح يبث وينشر الأخلاقيات الخاصة بشعبه".

يلخص وظيفة المسرح الدرامى الألمانى فردريك شيللر بكل صراحة ووضوح. "يبدأ دور قرار المسرح وحكمه عندما تصل قرارات العالم إلى نهاياتها. عندما يَعْمِى الذهب عيون خُدام الحقيقة والعدالة، وعندما يُعربد الذنب مرحًا صاخبا Revelفى احتفال مخمور Carouse . أو عندما تسخر صحافة السلطات الرسمية (الجازيت) Gazetteسخريتها من حالات العجز الاجتماعى. وساعتها يبقى المواطنون مكتوفى الأيدى من الخوف".

وأى مسرح غير المسرح القومى ببلده قادر على حمل هذه المهمة وتلك التبعات؟

من صُلب هذه الصورة تخرج صرخات جوتهولد أفرايم ليسنج فى كتاباته فى آخر رسالة "يُنتج المسرح القومى إبداعا للألمان عندما نكون ألمانيون، وحينما لم نكن بعدُ شعبًا".

مع أن "المسرح القومى" الألمانى أراد تحقيق هذه القومية على مستويين من معنى اللفظة - القومية، لكن فى وحدة لا تتجزأ أو تنفرط: أولا، لتكون القومية للجميع وبلا فروق واسعة فاصلة بين طبقات المجتمع. وثانيا، التمسك والارتكان

إلى الأدب الدرامى القومى وحده، وليس الارتكاز أو الصبر على الأوبرا الإيطالية أو الكوميديا الفرنسية أو الأوروبية، خاصة الأجزاء الوسطى من القارة، للانتباه إلى أهمية اللغة القومية لكل شعب أوروبى، ودورها بل وتأثيرها فى الحياة المسرحية. على طريق هذه المبادرة التنويرية - القومية وصلت المسارح إلى اعتناق مصطلح (المسرح القومى)، وما كان حصيلة الثورة العقلية التنويرية.

كان طبيعيا بعد ذلك أن تتأثر الدرامات وكُتاب الدراما بهذا النهج القومى، وهو ما أدى إلى امتداد فكرة احتراف التمثيل.

إن فكرة المسرح القومى تطرح الإيمان بالوطن، والتباهى بخدمته، ومعالجة المشكلات الوطنية، وإفساح الطريق واسعا عريضا لتغذية الجماهير بوطنيات بلادها حُبًا فى الأرض وتضحية شريفة لا تقبل التراجع أو التراخى.

هل يقرأ مديرو المسارح القومية العرب فلسفة هذه المسارح التى يديرونها؟ ليتحركوا تجاه خدمة الوطن والجماهير؟ أو يقرّوا عينا إذا كان مسرحهم على مثل هذا المستوى المرغوب من القومية والوطنية.

وهل يكون هذا الكتاب القيمّ منهجا لازما لأجيال المسرح يدخل إلى قاعات الدرس والتعليم الأكاديمى، بعد أن شق المسرح التجريبى الطريق - بعد ترجماته السابقة النادرة - إلى لب الحياة التعليمية.

٨- المسرح الشامل بين البداية والنهاية

- مصطلح "المشرح الشامل" يعني دخول فنون مستقلة تتمتع بالحرية والاستقلال Independentمثل الديكور والرسم والنحت والتصوير الزيتي، وفنون غير مستقلة Dependentمثل الزخرفة إلى جانب الفنون المسرحية.

- تتجمّع إذن فنون الموسيقى، الرقص، الأغنيات، الكورس، الكورال، الأكروبات منذ القديم القديم، لكن بدون ذكر المصطلح المعروف عصريا الآن باسم "المسرح الشامل".

١ - منذ ٣٠,٠٠٠ (ثلاثون ألف سنة ق.م) حقّق طقس الشعائر الدينية أغان تُمثل اتساع الطَوْطَمْ وانتشاره (الطوطمية Totemism) **في نظام اجتماعي مبنى على أساسي الانتماء الطوطمي** لحث جماهير بدائية آنذاك وإقناعهم بالمُعتقد الديني.

٢ - عام ١٠,٠٠٠ سنة ق.م **قَرَعَ شامان Samanعلى طبلة**، مُغنيا ومُعلقا عن مكان الحدث. صاَحَبَ الطبلة إيماءات دوارية .

٣ - **النُواح، عام ٤٠٠٠ ق.م كان النُواح غناءً في حياة شعب سُومَرْ**. وقد تم العثور على هذه الأغنيات في القرن الثالث ق.م. إضافة إلى طقوس الزواج بالأغاني (زواج إينين Innin).

٤- **جذور الرقص** كواحدة من مفردات ما يُسمى مجازا بالمسرح الشامل **عُرفت في وادي النيل وحضارته. وما بين أعوام ٤٠٠٠، ٣٠٠٠ ق.م في مراسم الدفن.** رقص من الشبان، راقصات تحملن الكفن Coffin، أغنيات عُرفت باسم أغنيات الريح الأربع.

٥ - بميلاد المدن وتكوُّنها ظهرت رقصات في جزيرة كريت بين عامي ٣٠٠٠، ١١٠٠ ق.م مثل رقصة الغُرنوق Craneحسبما ورد في كتابات المؤرخ بلوتارخوس في اسبرطه اليونانية القديمة.

٦ - **في تكوّن الإغريقية** أول بوادر الشمولية العامة للعناصر المصاحبة للمسرح (موسيقي في عيد الأم الكبيرة + رقص وحشي لرجال يمثلون الأرواح الشريرة + الرقص في أعياد دلفي، في الجزء الثاني من أورستية اسكيلوس يُلخص الشمولية قائلا: غناء، ترتيلات، كورس غنائي، صورة غنائية راقصة. أضف إلى ما تقدم احتفالات موسم الحصاد وتجفيف العنب، أغنيات الديثرامب في التراجيديات الإغريقية وتداخلاتها مع الإيبيزود Episode، ثم تواجد كورس الساتير، كورس شعب أتّيكا Atticaفي كوميديات أتيكا.

٧ - **تتغير الشمولية في المسرح لتُصبح عرضًا لباروديا Parodyرقصة السلاح** + خليط من أشعار ذات أوزان وتفعيلات مختلفة بمصاحبة موسيقي الفُلوت.

٨ - **في القرن الثالث ق.م عصر تيتوس ليفيوس**، وتيتوس ماكيوس بلاوتوس يظهر غناء فردي Soloبمصاحبة الموسيقي + ثنائي غنائي وثلاثي غنائي.

٩ - **في آخر قرون الجمهورية الرومانية تأتي هجمة الموسيقي في المسرح. الرقص يُصبح تفريجًا عن مشكلات الإنسان**. تدخل رقصات الأرثام - جَمْع ريثم Rhythm والتي أشار إليها أرسطو سابقا، بآلات القيثارة، المزمار القديم، التُوبا، الصُفارات، السيمبال (الصنج)، الكورنت Cornet، النفير Horn.

١٠- **في القرن (٧) ميلادي تدخل أغاني العمل، أغاني البطولة، أغاني الترويح القديمة، ويبرز الشعر الغنائي في الشكل القوطي Gothic.**

تطور الفنون بعد عصر النهضة الأوروبي

ذهب عصر النهضة إلى محاكاة الفن والآداب الكلاسيكية، عصرٌ يمثل عَالَمًا أصيلا مُستقلا مُكتف بذاته ومُحققا مزيدا من الصدق بالقياس إلى عالم العصور الوسطى المظلمة.

١ - تُعتبر أفكار جان جاك روسو J.J. Rousseau تعبيرا عن حقيقة العصر، وفي معارضة لكل ما دعي إليه فولتير. وقد اتضح أن عقلانية فولتير كانت أكثر تقدمية من لا عقلانية روسو. يأتي باخ Bachفي الموسيقى الألمانية بفن الفوجة Fuge. والموسيقى تُكتب في القرن ١٨ ميلادي للمناسبات الاجتماعية والأعياد، وهي صبغة جديدة للشمولية تُمثل نقطة ضعف. **جاءت الأوبرا لتكون (الفن الشامل الأعم) ١٦٠٠ ميلادية ومن إيطاليا، ثم بعد ذلك من فرنسا Opera Cpmique كابتداع أوبرالي يختلف عن الأوبرات الإيطالية الجادة Seria سيريا والضاحكة Buff بوفاً. في العصر الرومانتيكي تظهر الأوبريت Oprettaعلى يد أوفنباخ Offenbach في القرن ١٩ ميلادي.**

- مُستخلصات من التاريخ القديم

فكرة "المسرح الشامل" لا تعني أبدا جَمْع فنون إلى جانب فن المسرح، وفقط. وما هو بارز في فكرة المسرح الشامل المصرية. لماذا؟ لأن لكل فن أدواته ومعاييره وحدوده أيضا. عندما جمع الإغريق فنونًا كثيرة مع المسرح، فإن هذه الفنون (أغاني أورفيو Orpheoعلى القيثارة في جبال اليونان + الكورس) كانت تقوم بمهمة دينية لأغنيات تُمجد الآله ديونيزوس آله الخمر والكروم.

وحتى في العصور الوسطى، فإن الشمولية كانت ترتبط ارتباطًا عُضويا Organic بإعلاء شأن المسيحية والدعاية لها.

ثم في عصر النهضة جاءت الشمولية في عدة فنون، كما جاء المسرح مُعليًا من قيمة الفرد إنسان عصر النهضة وباحثا عن حريته ووجوده وموجوداته. وقد عمل فنا الرقص والموسيقى للتعبير عن آلام الإنسان، وزمن الترفيه له. وهو ما عكس شمولية "إنسانية".

إذن ... المسرح الشامل بين هذه العصور التاريخية، وحتى عند ريتشارد ڤاجنر متأخرا في القرن ١٩ ميلادي كان يُناصر روح العصر الرومانتيكي، وهو ما حققه عمليا وما فشل فيه نظريا. **إذ لم تنجح فكرة ڤاجنر في ضم الشعر والموسيقى والرومانتيكية في دائرة واحدة أطلق عليها الدراما الغنائية.**

- وفي *العصر الحديث*

المسرح الشامل.. أو (وحدة) الفنون على خشبة المسرح. هل آن الأوان لكي يتقرب هذا النوع من المسرح من طريق الانحدار، أو الانزواء من الحياة المسرحية العالمية والعربية؟

في منتصف الستينيات عرفنا أول عرض مسرحي قدّم الشكل الفني الذي يجمع – إلى جانب النسيج الدرامي – عدة أنواع أخرى من الفنون التعبيرية ما

بين سمعية وبصرية. ومنذ ذلك الحين ساد تعبير (المسرح الشامل) وعرفته الجماهير المصرية والعربية على السواء.

لكن من إحقاق القول أن نذكر أن هذا النوع من المسارح قد دخل المسارح الأوروبية قبلنا بعقد من الزمن، إذا ما أخذنا في الاعتبار البدايات الحقيقية الأولي لهذا المسرح. ومع أن تعبير (المسرح الشامل) من الوهلة الأولي يُشير إلى تجميع أو توحيد فنون متناقضة في التقييم مع بعضها البعض، إلا أنه في الوقت ذاته يقودنا إلى شكل تناقضي في العرض ذاته. هذه القضية الفلسفية في منطوق المسرح الشامل أفردت لها مجلة Theatre Dans Le Monde عددًا كاملا من أعدادها لمناقشتها. واشترك في النقاش عدد كبير من الممثلين والمخرجين والنقاد وعلماء الجمال بوجهات نظر مختلفة. وسرعان ما ظهر أنه كلما تعدد وتكرر استعمال تعبير (المسرح الشامل)، تناقضات الأفكار. فكل شيء يمكن تخيّله يصبح في ظاهره (مسرحا شاملا)، وفي النهاية يصعب تحديد الأمر أو وضع اليد على الهُوية الواضحة. أثار المناقشون أن تعبير هذا المسرح (الشامل) الذي ظهر في الخمسينيات بأوروبا يمكن أن يضم فى جعبته الكلاسيكيات اليونانية القديمة (بكورسها وموسيقاها وأقنعتها). كما أن أوبرات الألماني ريتشارد ڤاجنر R.Wagner وحتى أعمال إرڤين بيسكاتور E. Piscator الألماني هو الآخر بما تضمه من متنوعات مستعارة من الفنون التعبيرية يُطلق عليها تعبير (الشمولية). فما بالك إذا أضفنا إلى ما وصلت إليه أعمال تتضح فيها هذه الشمولية إلى حد بعيد مثل أوبرات الألماني والتر فلزنشتاين Walter

Felsensteinمؤسس الأوبرا الموسيقية أو الكوميديات الموسيقية (تيار القرن العشرين)، وأغلب أعمال المسرح الحي بأمريكا Living Theatre، وأخيرًا المسرح التشيكوسلوفاكي المعروف لاترنا ماجيكا Laterna Magica.

لكن مما لا شك فيه أن المسرح الشامل يطرح قضية أوّدت إلى مشكلة فنية، هي عنصر المتناقضات التي تنشأ عن تراكم الفنون على خشبته، إلى جانب بعضها البعض دون تحديد دقيق لخصائص ومهام ووظائف كل فن داخل الصرح الكبير الذي نُطلق عليه تعبير (الدراما). صحيح أن هذا المسرح يبنى عروضه على فنون وتقنية، حيث التمثيل والموسيقي والرقص والتصوير والسينما أحيانا كثيرة. لكن هذه الفنون - وأثناء العرض الشامل - تذوب في بعضها البعض، وبمعنى أدق هي تقضي على بعضها البعض، والذي يبقى من هذه الحالة هو ما نُطلق عليه اليوم (المسرح الشامل).

* * *

منذ تفتحت أعيننا على المسرح، ونحن نعرف تاريخ القرن الخامس قبل الميلاد. كما نعى أن الدرامات اليونانية القديمة حوت الموسيقى والرقص إلى جانب الدراما وبخاصة في التراجيديات. لكننا نعرف كذلك أن أرسطو قد حدد

وفسّر قواعد (اللعبة الدرامية) تحديدا لا يقبل الشك. فالعناصر الستة في تقسيماته تضم الموسيقى والمنظرية. فإذا ما فحصنا فحصا أوليا بدائيا فن التمثيل اليوناني القديم عثرنا على الموسيقى وعلى الرقص والتقليد(1) وبعض الحوار أو الكلمات أحيانا. نجد كل هذه العناصر (وهي فنون أصبحت مستقلة في العصر الحديث) ترتبط ارتباطًا جذريًا ومباشرًا بالدراما وبالحدث أو بالفعل الدرامي. حيث تظهر هذه الفنون في (وحدة ثنائية) ومعًا وبهدف تأثير مكثف واحد. فالرقصُ يكوّن الوحدة مع التقليد، والحوار مع الموسيقى، وأحيانا يدخل عليهما التمثيل الصامت PANTOMIME كعنصر متحد ثالث. الذي أريد أن أصل إليه هو (اتحاد) أو (تضافر) هذه الفنون مع بعضها البعض دراميا. وهنا يُخطىء الكثيرون في فهم وتحليل وقياس درجة الدرامية في المسرح الشامل. وهذه هي المشكلة.

إذ ما هو الهدف أو المراد في النهاية؟ أهو تجميع فنون إلى جانب بعضها البعض لتقدم في نهاية العرض تأثيرا جانبيًا؟ أم الهدف هو إخضاع كل هذه الفنون لخدمة أهداف الدراما في المقام الأول للعرض المسرحي الشامل؟

لنفحص أهداف الفن ذاته. إن أي إبداع فني يبرز من خلال ظهور (الوحدة الفنية الجمالية). ولا أقصد هنا بطبيعة الحال الوحدات الثلاث التي نص عليها أرسطو. إنما أعني تضافر أجزاء ومقاطع العمل الفني سواء كان دراميا أو تشكيليا أو موسيقيا أو معماريا أو غيره. لأن وضوح هذه الأجزاء ومن ثَمّ

الجزئيات (مَثلُها مثل الفونيمات Phonemes وحدات الكلام الصغري) هو العامل الوحيد لإيصال المفهوم الدرامي والمعني والهدف والعبرة إلى الجماهير، وسط تحديدات تسمح لعالم العرض بتكوين سياج حول الأفكار يحميها من الضبابيات وسوء الفهم والحيرة والتساؤل (الأمر الذي يُوصّل إلى الفهم والتأثير، لمضمون واضح المعالم).

هذه (الوحدة) الجوهرية في الفن من الصعب الوصول إليها عبر حشد الفنون المختلفة دون (السياج الدرامي). لأننا في هذه الحالة نفتقد الفهم والتأثير معًا. أو هما لا يظهران كمحصّلتين في النهاية. فتعادلية هذه الفنون المرصوصة في شكل المسرح الشامل لا تؤدي إلى تضافر نسيجها مع بعضها البعض. فتظهر هذه الفنون - مهما كان عددها أو حجمها - على خط متواز، وبلا رباط درامي عضوي. إن هيدروجين الدراما مُطالب في هذه الحالة بأن يُحدث (التفاعل) بين الفنون المشتركة على خشبة المسرح ليصل إلى إخضاع كل هذه الفنون لخدمة أهداف الدراما.

الأمثلة كثيرة على فشل إخضاع الفنون الكثيرة. إذ أن تاريخ المسرح العالمي ملئ بصفحات الأدلة والبراهين. ومع ذلك - ولضيق مساحة هذا التحليل - فسوف اقتصر على مثال واحد، لكن فيه وضوح الدلالة على ما أقول.

كلنا يعرف الموسيقى والشاعر ريتشارد ڤاجنر، أحد أبطال الفنانين العالميين في القرن قبل الماضي. لنفحص معًا نظريته في (العمل الفني) المسماة -

Gesamtkunstwerk التي حاول فيها إقامة التعادلية بين الفنون المختلفة التي ضمّنها أعماله وأوبراته ومقدماته بوجه خاص. وهذه الفنون هي الشعر والموسيقى والرقص. حاول فاجنر أن يحافظ على تعادليتها في أوبراته (مع أنه الشاعر وهو نفسه المؤلف الموسيقي). كما أعطي لكل فن منها كل ما يستحق من جهد وإبداع وابتكار، وحتى يكشف عن مهمته في توظيف هذه الفنون الثلاثة على أعلى مستوى. نصّ في نظريته - المشار إليها قبلا - على أن فنونا أخرى مثل المعمار والنحت والتصوير الزيتي لا ترقى إلى الفنون الثلاثة الأولي (الشعر، الموسيقى ، الرقص)، لأن المعمار والنحت والتصوير لا يمكن لها خدمة الدراما. ومع أنني أنقل نظريته بأمانه علمية، إلا أنني اختلف مع فاجنر في رأيه عن بعض الفنون التي نبذها بالنسبة للتعاون مع الدراما. المهم، كتب فاجنر بنفسه دراماته الموسيقية شعرًا، ووضع لها موسيقاها العالمية المعروفة، ورفع الفنون الثلاثة إلى أعلا عليين. ومع ذلك - وهو المبدع الواحد المشترك - فإن لغته الشعرية الرائعة لم تستطع أن تحقق التضافر الدرامي المنشود مع موسيقاه العظيمة كذلك. فاللغة الشعرية الأدبية ليست بمستطيعة وحدها أن تقفز بأوبراته إلى النجاح وصولا إلى التأثير. بل لقد أثبتت هذه اللغة عكس المطلوب. فالحذف في ترتيبها قد ضاعف من المشكلة، ونثر انفصالا وأوجد تباعدًا أدي إلى تعادلية غير ذات فائدة أو تأثير، حتى وإن كانت تعادلية على مستوى عالٍ من الإبداع الفني. لأنه يبقي إبداعًا منفصلا يفتقد التلاحم والتمازج والانسجام الدرامي. والنتيجة واضحة تماما. فإذا ما أراد فاجنر (وقد أراد فعلا) أن يُبدع

الشعر والموسيقى والرقص على أعلى المستويات، كل فن منهم في القمة، طبعا إلى جانب فن المسرح، فلماذا؟ أو كيف يحدث التضافر للفنون الثلاثة نحو قمة واحدة، وتأثير عظيم واحد، داخل عمل أو عرض فني واحد؟ ومع أن هذا التصنيف الذي أتحدث عنه قد يبدو غير منطقي. إلا أن المنطق يقول إن هناك فن واحد، هو فن المسرح أو الفن الدرامي الذي يجب أن تذوب فيه الفنون الثلاثة المذكورة. وهي فنون الشعر والموسيقى والرقص. وتفسير الذوبان دراميا يكون بإخضاع هذه الفنون إلى الشكل وإلى الروح الدرامية الفعالة.

موقف الأدب الدرامي في المسرح الشامل

أُذكّر بالمقولة المعروفة في تاريخ المسرح والتي تقول "ليس هناك مسرح بدون الدراما". وخلف هذه الكلمات الخمس البسيطة في مظهرها وفهمها تكمن تعقيدات وتشابكات أدبية وفنية وجمالية وأخلاقية كثيرة وعظيمة. بدءًا من الحوار إلى الصراع إلى المفهوم إلى العبرة والموعظة، والمتعة كذلك إلى حد كبير.

وعلى ما تقدم يتبين مدى وجدّية (التعقيد) الذي يجب أن يأتي الأدب الدرامي حاملا لعناصره في كل مراحل العرض المسرحي دون استثناء. وليس هذا الرأي من عنديّاتي، بقدر ما هو حصيلة بحوث علماء علم الأدب بعد الجهود المضنية التي بذلوها في القرن الخامس عشر الميلادي إبان عصر النهضة الأوروبي وما بعده، هذه الجهود التي ظلت تُثري من موقف الأدب الدرامي بصفة خاصة، حتى

وصل تاريخ المسرح إلى قامة تاريخ الدراما في مساواة رائعة. ولا بد لنا هنا أن نذكر فضل علماء الأدب الأوائل الذين انكّبوا على قراءة التراجيديات اليونانية القديمة بعد عصر النهضة الأوروبي، وتحليل وتفسير هذه الدرامات، الأمر الذي أكسب الدراما وآدابها كثيرا من التقدير والاحترام. لكن ماذا كان يعني التحليل؟

كانت الكلمة هي الأصل، وهي المصدر والمنبع. وقد لاحظ علماء الأدب أن الكلمة أو العبارة في درامات اليونان القدامى عندما ظهّرت إبان عصر مسرحيات الغموض أو حتى مسرحيات الغموض ذاتها، لم يكن لهذه الكلمة أثر كبير يُذكر.. (طبعا لاختلاف مكان التمثيل، مرة داخل المعبد أو الكنيسة ومرةً على بابها). بمعنى أن العناصر المجاورة للكلمة، سواء كانت عناصر تمثيلية أو منظرية في الديكور، أو مكانيةً في المكان، فإنها إذا لم تدخل في إطار الدراما، وتحت لوائها إن جاز هذا التعبير، فإن التأثير لا يظهر بأي حال من الأحوال. إن النظرة التاريخية للأدب المسرحي تضع الدراما - وعلى الدوام - في نقطة الارتكاز كمحرّك ومُهيّج للأحداث عبر الشخصيات المسرحية. ولا بديل عن هذه النظرة أو المنهج العلمي للدراما إن شئت أن تقول، ولأنها في الوقت نفسه - وبكل صراحة - لا تعترف بقبول فن الأوبرا أو الأوبريت أو الرقص أو فن البانتومايم أو الكباريت المسرحي كما يطلق عليه أو العرض العرائسي، داخل إمبراطورية المسرح أو الأدب المسرحي. على اعتبار أن الكلمة بمفهومها الدرامي الواسع والعميق والمؤثر (دراميا) لا تجد لها المتنفس الدرامي الطبيعي داخل كل هذه الأنواع الفنية التي ذكرتها. ولأن الدراما بقوانينها الخاصة والذاتية نوع أدبي

خاص لا يحتاج إلى فنون أخرى ليقوى بها. فالقضية ليست مسألة إثراء الدراما، بقدر ما تظهر الفنون المجاورة للدراما - كما في المسرح الشامل - معوّقات ومَصْدر عقبات للنمو وللتطور الدرامي اللازم لحياة المسرحية النثرية أو الشعرية على حد سواء. إن مهمة المسرح الأساسية منذ العديد من القرون الماضية هي إشعاع الكلمة بكل أبعادها ومعانيها اللفظية والنفسية والانفعالية، ولا شيء أكثر من هذا.

العناصر الفنية الأخرى في المسرح الشامل

وأقصد بها على وجه التحديد، المسرحية والممثل والديكور. لنفحص كل عنصر على حدة، وفي اختصار شديد احتراما لحيز المكان.

١ - المسرحية

تقول العلوم المسرحية بأن الدراما المكتوبة جيدًا هي إحدى عناصر التعقيد في المسرح، والتعقيد هنا بمعنى التركيب أو البناء الدرامي المكوَّن من عدة أوليات وحلقات ومتتابعات. وتنص هذه العلوم على أن ظهور بعض التناقضات داخل الدراما أمر لا بد منه بحكم طبيعة الأدب الدرامي وتشعباته وتعدد الأفكار الداخلية والخارجية فيه (أقصد الباطن والظاهر على خشبة المسرح داخل الشخصية المسرحية الواحدة). بمعنى أن أية فنون أخرى، كفن البانتومايم مثلا،

حين يستعمله الممثل في وقفات أو صمتات معينة، لا بد والحالة هذه أن يكون البانتومايم خاضعًا للدراما أو للموقف الدرامي تحديدًا، أي أن (علامات) هذا الفن الوافد أو المجاور للدراما من الضروري أن تحتل مكانا قانونيا مناسبا ومتناسقا مع علامات ورموز الدراما نفسها، حتى لا تظهر العلامة شاذة وفي غير طبيعيه. وإذا ما نقبنا في درامات شيكسبير وموليير وإبسن، فإننا سوف نعثر بسهولة على أسلوب كتابة هذه الدراما الذي يختلف عند كل منهم. وكان من الضروري كذلك أن تخضع الفنون الأخرى التي تدخل على مسرحياتهم لأسلوب كتابة الدراما عند كل منهم. حتى يحدث التضافر، وحتى لا تظل هذه الفنون وحيدة مستقلة دون (وحدة) فنية في نهاية الأمر. فالكاتب الفرنسي جان راسين J.Racineالذي تمسّك بدراماتورجية الكلاسية الفرنسية في القرن الثامن عشر عبر إبراز قانون الوحدات الثلاث في المسرح (وهو القانون الدرامي اليوناني القديم منذ اسكيلوس)، أخضع كل ذلك لمفهوم (الفضيلة) في مسرحه. فكيف نتصور فنونا مجاورة لفنه الدرامي لا تلتزم أو هي لا تبرز هذا المفهوم أو القانون الحيوي في واجباتها تجاه الدراما؟

من هنا تتضح لنا الحقيقة المعروفة في عالم الدراما. وهي تأثير المسرحية التي تصعد على المسرح تأثيرًا نفّاذا، لا تصل إليها نفس المسرحية في حالة (القراءة) مثلا. ذلك لأن للانفعال، وللمعايشة، ورنين الصوت، وللحالة الحاضرة القصوى ساعة التمثيل وجها لوجه كما يحدث في العرض المسرحي، وللمباشرة لكل هذه الميزات سحر خاص عُرف وتميز به فن المسرح على مدى التاريخ.

٢ - الممثل

وأعنى بالممثل ما يُسميه الفرنسيون (الحضور أو استدعاء الحضور على المسرح Present Representer . هذا الحضور في رأيي يمثل مشكلة معقدة من مشكلات المسرح الشامل.

كيف تتم عملية الحضور؟

يُعرّفنا تاريخ المسرح أن هذا (الحضور) لا يتم ببساطة. بل إن الحكاية الدرامية أو قصة المسرحية أو المحتوى والهدف، إضافة إلى الكلمة والحوار، والحركة المسرحية، وعناصر فلسفية ونفسية وحركية، كلها - وفي زمن واحد من النشاط والعمل- تؤدي إلى إبراز (الحضور) وظهوره قويا مؤثرا. والممثل البارد أو غير العابىء أو المستهتر بالحوار لا يفعل كثيرا لخدمة الدراما. وبحسب تعبير الألماني جوته Goethe" يجب فهم تعبير الحضور فهمًا دقيقًا"[٢].

ولما كان المسرح يُمثل الحالة (الحاضرة) على الدوام، فنادرًا ما نعثر على الماضي فيه، فإن طبيعة فن المسرح تقتضي هي الأخرى طبيعة حضورية مماثلة، ومن الممثل بطبيعة الحال. هذا الممثل المنوط به إيصال المعنى والمضمون والحصيلة بحضورية تضطرها إليه قواعد المهنة المسرحية.

ومعنى ذلك كذلك، أن الفنون المجاورة لفن المسرح - كما في حالة المسرح الشامل - بمهامها ووظائفها وأهدافها - يجب أن تكون مصممة (فنيًا) على هذه

الصورة وعلى نفس مستوى الكفاءة. فهل ما شاهدناه فيما أطلق عليه عروض المسرح الشامل وصلت إلى حد هذه الصورة أو الكفاءة؟ أترك السؤال بلا تعليق. فهمهة هذا التحليل هي إلقاء الضوء العلمي على مفهوم ووظيفة المسرح الشامل ليس إلا.

٣ - الديكور

تدخل ضمن مهمة تصميم الديكور أو المناظر المسرحية، مهمة تابعة، وهي تصميم الأزياء المسرحية أيضا. باعتبار العلاقة التاريخية والزمنية التي تُحدد عصر المسرحية جدرانا وملابس، وأدوات مستعملة.

لعل مهمة الديكور العلمية هي المستباحة للأسف في عروض المسرح الشامل. لماذا هذا الحكم؟ بحكم طبيعة الانتقالات الكثيرة في المسرح الشامل، يضطر المخرج اضطرارًا إلى الانتقال المنظري كثيرا. أضف إلى ذلك حالة خاصة بمسارحنا العربية، وهي حالة التآخر التقني في خشبة المسرح. لنكن في العلم على مستوى الصراحة فلا حياء في العلم أو الدين.

والمسرح الدوار الذي نعتبره هنا أعظم التقنيات قد انتهى عصرُه من كل مسارح أوروبا الغربية الضالعة في التقنية. منذ عدة شهور قليلة مضت حضرت عرضًا بمدينة فرانكفورت في ألمانيا الاتحادية في مسرح أوبرالي صغير. وكان

تصـمـيم صـالة الجـمـهـور من ناحـيـة الإضـاءة يفـوق أضـعـاف أضـعـاف عـدد (البـروجكتـرات) الماثلة على خـشـبـة المسـرح. والمصـاعـد من أسـفل إلى أعلى والعكس، ومن الخلف إلى الأمـام على الخشبة، وغيرها من مهارة صناعية عالية دخلت إلى حياة الخشبة المسرحية هناك. الأمر الذي قد يساعد – ولو ظاهريا – على نجاح المسرح الشامل.

أما وخشبة المسرح أشبه بمصطبة العمدة. مرتفع حجري أو خشبي فالأمر سيان. فماذا يصنع المخرج في المسرح الشامل؟ إن الحل الوحيد أمامه وله العذر في ذلك، فـأنا مـخـرج مـسـرحي كـذلك، هـو تكديس المناظر كلهـا – بحـسب الانتقالات المفروضة عليه في الدراما الشاملة إن صح التعبير – وكشف النهايات، بجانب المقدمات، وضياع التسلسل المنظري.

ومهما ركّز بالإضاءة حلا لموقفه الصعب، فإن العين المفتوحة (والمفتّحة) ترى تماما ما يحاول إخفاءه عنها، بحكم واقعية الإضاءة على خشبة المسرح.

لكن ما هي نتيجة كل ذلك؟

خلط الوقائع، وتضارب الأزمان، وعدم تحديد الرؤية تحديدا واضحا. وأخيرا – وهو الأخطر – ضيـاع الواجب الدرامي المنوط بالمخـرج إيصـاله كـمـا تقـتضي (الدراما) الشاملة.

ناهيك عن أن هذا الإجراء يتعارض تعارضا تاما مع طبيعة الأشياء. بمعنى أن الأجزاء الغنائية في العرض الشامل (كالأوبرا مثلا) تقتضي أو هي تستحسن

ميدانًا وفراغًا واسعًا على خشبة المسرح، بينما المشاهد الصغيرة في التمثيل تتطلب مساحة محددة أو محدودة لإبراز التأثير (تماما على غرار فكرة التأثير في مسرح الأبسيرد بعد الحرب العالمية الثانية). فإذا ما أضفت أن لكل فن مثل البانتومايم أو فن المسرحية أو البالية أو الدراما الموسيقية خصائص مكانية يجب اتباعها بحكم طبيعة النوع الدرامي، أدركت في النهاية وبكل البساطة أن خللا كبيرا أو غليظا لا بد أن يحدث، مهما حاول المخرج إظهار الحذق والبراعة في (تلفيق) الديكور ومستتبعاته.

فإذا كانت مهمة المخرج المسرحي أساسا هي إبداع الجو الفني لعرضه المسرحي، أيا كان نوع هذا العرض، فإن وظيفته - وفي الحال - تنتقل إلى مهام أخرى. وهذا الانتقال في حد ذاته، هو الذي يضر ويُطيح بالعروض المسماة (عروض المسرح الشامل).

بداية النهاية

لست مؤرخا مسرحيا والحمد لله. لكنني أحاول دراسة الظواهر المسرحية بالبحث والتحليل. ما كتبتهُ هنا هو الرأي العلمي لظاهرة (المسرح الشامل) حتى لو امتلأت مسارح العالم بمثل هذه العروض.

وأمامنا الشواهد. موجة مسرح الأبسيرد أو العبث أو اللا معقول التي برزت على سطح المسارح العالمية في نهاية الأربعينيات، ووصلت إلينا في بداية الستينيات على يد الزميل الأستاذ سعد أردش. وتمر السنوات، وتحتل دراما

الأبسيرد في وقت واحد ثلاثة أرباع مسارح العاصمة الفرنسية باريس. ويتنبأ الراجل الأستاذ نعمان عاشور باضمحلال واختفاء هذا المسرح وهو في أوج عظمته وانتشاره العالمي. وتتحقق نبوءة الواقعي نعمان عاشور. ويصل علماء المسرح في الستينيات إلى أن دراما الأبسيرد ليست مسرحا على الاطلاق. إنها شيء أخر بعيد تماما عن المسرح. قد تكون مناظرة فكرية، حتى ولو عرضت علينا فكرا تشاؤميا فيه كثير من الرقي Intellectualism .

طبيعي في تاريخ المذاهب الفنية أن يظهر تيار أو مذهب فني ليقضي على مذهب آخر ولو بغير عمد. هكذا ظهرت الواقعية والتعبيرية في مواجهة الرومانتيكية التي كانت قد احتلت بأصولها قواعدها كل القرن التاسع عشر الميلادي. وهكذا ظهر الأبسيرد في مواجهة هذا الخلل الذي ساد العقل البشري واصطدامه بواقع الحياة الغريبة بل والشاذة التي خلّفتها فظائع الحرب العالمية الثانية، عندما أصبح اللا معقول معقولاً والعكس بالعكس.

وبعد موجة اللا معقول، كان لا بد أن يحدث جديد. فبدلا من التشاؤم عند يونيسكو، والمرأة المدفونة عند بيكيت، وأتباعهما من مؤيدي تيار اللامعقول، كانت الحاجة الفنية ماسة إلى ظهور تيار مضاد لتيار التشاؤم هذا. من هنا أعلل ظهور حركة (المسرح الشامل) الذي يضع الشعر أحيانا والموسيقى والرقص أحيانا أخرى في عروضه، إلى جانب عنصر الدراما، وبلا ضفيرة جادة أو نسجٌ علمي أو تخطيط درامي مسبّق معقول. والأشياء أو العناصر في الدراما لا تُلقّي على عواهنها.

وأستطيع أن أقول أن المناصرين لتيار المسرح الشامل يبحثون عن السهل وعن الترفيه وعن الراحة في المسرح الدرامي. وكذلك الجمهور. فكلما كان واعيا ومثقفا كان نادرا في عروض المسرح الشامل أو مُعرضا عنها والعكس بالعكس. إن نوعا واحدا - مهما شمل أو اشتمل - لا يمكن له أن يقضي على خصائص وقواعد فنون تحدّدت مهماتها على مر العصور.

الخلاصة

أمام هذه الحقائق التاريخية العلمية، وفي الكشف عن جذور "المسرح الشامل" تاريخيا، لا يأتي أحد اليوم من الغرب أو من الشرق ليصيح باكتشاف "المسرح الشامل" دون الرجوع إلى المصادر الأولي - على مرّ التاريخ - والتي تُثبت دخول الرقص + الموسيقى + الفن الصامت + فنون الحركة الأخرى المرتبطة بالدين والمجتمع والجماهير منذ قديم الزمان.

ومن هنا وجب الإشارة إلى أن "المسرح الشامل" لا يعني الشمولية التحليلية. ونضع سؤالا هاما. لماذا لم يستمر هذا المسرح؟ ويصبح نوعا دراميا مثل الأوبرا والأوبريت؟

لقد اندثرت الفكرة وتاهت في غياهب الزمن، تماما كما بقيت تاريخا منسيا محاولات مسرح اللا دراما Absurd وغيرها من محاولات فقدت التأصيل والاستمرارية، الأمر الذي يُدلل على النهاية.

طوبى للعقل المفكر

المراجع

١- التقليد أو المحاكاة، بحسب التعبير الأرسطوطالي.

٢- د. شتاوت جيزا، مجلة المسرح. فبراير ١٩٦٨ ص ٣ - بودابست.

Dr. Staut Geza. Szinhaz 1968. 2. p.3 Buddpest

المحتويات

الجزء الثانى

الجزء الثانى
رقم الإيداع ١٦٢٥٥ /٢٠٠٥
I.S.B.N.
977-305-838-7
مطابع المجلس الأعلى للآثار